Anno I, fasc. 6, 25 dicembre 2015

a cura di Maria Panetta

Indice

EVENTI

Editoriale

di Domenico Panetta

La lingua italiana nel mondo

Il cammino delle civiltà è caratterizzato dall'esigenza di disporre di strumenti costantemente aggiornati, capaci di favorire la crescita culturale e la circolazione delle idee, premesse essenziali di ogni genere di sviluppo.

Man mano che le esigenze comunicative degli esseri umani sono cresciute per l'emergere di bisogni nuovi, si sono ampliate e diversificate le forme linguistiche, e si è venuta evidenziando l'importanza culturale del relazionarsi con gli altri, ricavandone reciproci benefici.

Se si osserva, in particolare, il percorso storico della nostra lingua, si scopre quanto essa si sia andata evolvendo nel corso del tempo e gli apporti che ha ricavato dal fecondo contatto con altre civiltà. Dal greco e dal latino, imperanti in età antica, com'è noto, si è passati al volgare, ai diversificatissimi dialetti presenti nelle varie regioni del Paese e, certamente, utili a vivere nelle comunità minori, ma inadeguati alle grandi aree.

Semplificando ancora, si può dire che dai dialetti locali si è lentamente passati a una lingua capace di abbracciare tutte le zone del Paese e comprensibile in ogni angolo della penisola e delle isole. In questo processo di unificazione linguistica, com'è stato sottolineato da illustri linguisti quali Tullio De Mauro, un ruolo importantissimo lo hanno avuto il rafforzamento del sistema scolastico e, poi, la radio e la televisione, ma la costante crescita delle opportunità di approfondimento culturale non avrebbe avuto le ricadute possibili, se non fossero state abbattute barriere fortemente presenti, legate alla grande diffusione dell'analfabetismo e dell'ignoranza ancora in fase preunitaria. Solo combattendoli si sarebbe potuti

passare da una cultura d'élite a una sempre più "popolare" e diffusa: era la vecchia società contadina che cominciava a mostrare i propri limiti. Guerre ed emigrazioni di massa hanno fatto emergere il problema culturale che era alla base di arretratezze e ritardi e la forte mobilità della popolazione italiana, specie verso l'estero e il cosiddetto "Triangolo industriale" del Nord Italia, ha provocato il resto. Di questi processi non poteva non risentire la lingua: quella italiana parve destinata ad avere - ed ebbe - una crescente importanza.

Vari fattori hanno favorito l'utilizzo diffuso dell'italiano: oltre alle esigenze dei traffici commerciali, gli stranieri immigrati, che si sforzano d'imparare la lingua italiana e la fanno studiare ai loro figli, i nuovi italiani che, in modo sempre più corretto, s'impadroniscono della lingua del loro futuro, orgogliosi di riuscire a farlo; i vecchi emigrati che, sfruttando le nuove tecniche del comunicare, riscoprono l'importanza della lingua dell'infanzia; gli studenti universitari stranieri che scelgono e continuano a scegliere l'italiano come seconda o terza lingua del corso di studi che decidono di seguire; quanti sono attratti dalle bellezze artistiche, paesaggistiche ed espressive dell'Italia e decidono di conoscerla sempre meglio. In tutte le università del mondo i corsi d'italiano sono fra i più seguiti: ad esempio, è del 21 novembre la notizia, diramata dalla Società Dante Alighieri, che l'italiano è la lingua più studiata dagli studenti statunitensi (http://ladante.it/categoria-attualita/lingua-italiana/432-l-italiano-prima-lingua-straniera-per-gli-studenti-americani.html) che desiderano visitare il nostro paese.

Le tecnologie avanzate, non ultima e di minore rilevanza Internet, consentono, oggi, di rendere planetaria la diffusione dei programmi televisivi, dischiudendo sempre più ampli orizzonti per la ricezione e la trasmissione degli stessi. Il mercato delle idee e delle relazioni cresce smisuratamente, e con esso si spostano in avanti i confini del Possibile.

Un patrimonio, però, non basta solo averlo: occorre saperne cogliere l'effettivo valore, scoprirlo in ogni sua espressione e valorizzarlo convenientemente. Il patrimonio linguistico di una comunità viva non ha nulla di meno rispetto a

qualunque altra forma di ricchezza della quale si ha, o si potrebbe avere, disponibilità: il crescente interesse per lo studio delle lingue straniere, in generale, lo conferma.

La lingua italiana è fra le preferite ed è destinata a mantenere, nei prossimi decenni, una buona diffusione. Cogliere l'importanza di un tale potenziale fattore di crescita aiuterebbe anche a diffondere la nostra cultura e a riscoprire momenti trascurati dei nostri percorsi culturali.

In un periodo delicato quale quello attuale, sarebbe utile rafforzare i valori della nostra tradizione culturale, aprendola all'Altro e al Diverso, ma vaccinandola, al contempo, dal "contagio" con culture troppo lontane dalla nostra, latrici di valori per noi non condivisibili quali il culto della violenza e la mancanza di rispetto per la vita umana.

La lingua può essere, a questo fine, un utilissimo veicolo di trasmissione delle idee e un potente strumento d'integrazione per tutti coloro che hanno deciso di stabilirsi nel nostro Paese per risiedervi stabilmente, lavorarvi e crescervi i loro figli: attraverso lo studio dell'italiano, infatti, i nostri nuovi concittadini potranno assorbire anche il nostro patrimonio culturale e le nostre tradizioni, amalgamandosi più facilmente nel tessuto sociale attuale e contribuendo ad arricchirlo con le proprie esperienze e il proprio retaggio culturale, come è sempre accaduto nella storia del nostro Paese.

L'italiano può fornire, inoltre, un considerevole contributo al rafforzamento della nostra presenza culturale anche nelle aree del mondo che aspirano a crescere e che sanno riconoscersi nei valori espressi dalla lingua che fu di Dante e di tanti altri poeti e scrittori a lui precedenti e successivi.

Filologia

In questa sezione si pubblicheranno articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Tecnica epica d'età barberiniana.
Sul **Canto V** *dell'***Eracleide**
di Gabriele Zinano

Facendo séguito ad un'ormai annosa serie di anticipazioni[1] (succedutesi secondo il vetusto ma vitale costume delle puntate di romanzo d'appendice), pubblico un altro canto dell'*Eracleide* (Venezia, Deuchino, 1623) di Gabriele Zinano (1557-dopo il 1634), il più corto – però non il meno provvisto d'interesse – di tutto quel poema. Per ogni ragguaglio sull'autore, sull'opera e sui criterî ecdotici della sua restituzione, rimando appunto a ciò che già ne dissi nel primissimo proemio alla mia inchiesta[2]. Grandemente mi preme, piuttosto, di render noto quanto io sia grato all'amico Alessandro Martini per l'amorevole intelligenza con cui, una volta di più, ha voluto piegarsi sui miei parti dell'orsa per ovviare, fin dove possibile, alla loro imperfetta riuscita.

[1] *Gabriele Zinano narratore barocco. Lettura del Canto III dell'«Eracleide»*, Roma, Aracne, 2014; *Ricezione di Tasso. Un esempio di epica del primo Seicento*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», III, 2014, pp. 133-165; *Come lavorava un epico del Seicento. Sul IV canto dell'«Eracleide» di Gabriele Zinano*, i. c. s. su «Seicento & Settecento».

[2] *Per l'«Eracleide» di Gabriele Zinano. Saggio di edizione e commento*, Manziana, Vecchiarelli, 2012.

L'Eracleide. Canto V

ARGOMENTO

Da Martilla congedo Eraclio toglie,
Pria che se 'n vada in Persia a portar stragge.
Ella usa ogni arte, perché cangi ei voglie,
Ma da indurata selce acqua non tragge,
Ché da le braccia sue forte si scioglie.
Vinto ogni affetto, al senso si sottragge,
E al campo giunto, e a lui di Cosdra il figlio,
Gli offre ogni opra in vendetta del suo esiglio.

1

Al Gange uscia la innamorata Aurora
Seco menando vaga corte d'Hore,
E mentre altra la veste, altra la infiora,
Candida a lei fa piazza il primo Albore,
Et erbe e piante et augelletti et Ora
La vanno a salutar con vario honore.
Ella se 'n vien vezzosa, e 'l manto intorno
Ha del pan più fin che intessa il giorno,

2

All'or che fuor da l'odoroso letto
Sorge Martilla, in cui sorto è un pensiero,
Ch'Eraclio haver non può sì crudo affetto,
Che senza un bel congedo entri in sentiero.
Ciò rivolgea nel petto, entro quel petto
Ch'è di Gratie e d'Amor l'albergo vero;
E s'ei s'accinge a l'armi, ella d'Amore
Vuol mover guerra e trionfar d'un core.

3

Come accorto guerrier, che del nemico
Gloriosa vittoria haver s'ingegni,
Bosco ricerca ombroso o campo aprico,
Qual più stima atto a disfogar suoi sdegni;
Così Martilla incontro il dolce amico
Loco elegge conforme a' suoi disegni
Et ivi di bellezza aguzza i dardi
Per poter sforzi in lui far più gagliardi.

4

Fra begli ombrosi colli un giardin siede
Cui madre la Natura e mastra è l'Arte,
Ov'han gli agi e i diletti amica sede,
U' le vaghezze stan con gratia sparte.
Qua correr dolce, là posar si vede
Un stuol d'humili fere in varia parte
Et in patria sì cara i lochi eletti
Darli (quasi a vicenda) or cibi, or tetti.

5

Sien selvaggi animali o pellegrini

Quegli onde son le belle parti piene,
Domestici ivi fatti e cittadini,
Chi dolce aspetta e chi chiamato viene.
V'è ancor chi fugge all'or che t'avvicini;
Pur nel fuggir vezzoso modo tiene,
E dopo un bel fuggire a un lieto invito
Torna, e in quel sen si corca ond'è fuggito.

6

L'aure vagando, quasi sien qui ancelle,
Fan che gli estivi ardor men son molesti
E, mentre scorron queste parti e quelle,
Rendon sì vaghi e quelli fiori e questi,
Che sembran così i fior terrene stelle
Come le stelle ancor fiori celesti;
E i frutti lor si sporgon tai da' rami,
Che non li puoi mirar che non li brami.

7

E nel licor de' più vicini rivi
Sembran specchiarsi sovra lor pendenti.
Paiono i rivi ne' lor moti, e vivi,
E ne' lor mormorij formare accenti;
E co' soavi lor corsi lascivi
Ponno a sé trar le più retrose menti
E far tal ora ancor l'alme superbe
Cader dal sonno vinte in braccio a l'erbe.

8

Il soave sussur de gli arboscelli
Par gareggiar co 'l mormorar de l'onde,
Ma la dolce armonia de' vari augelli
Più dolcemente fa sonar le sponde.
Chi mira in aria vede questi e quelli
Scherzando rivolar tra fronde e fronde,
Ma chi ne l'acqua poi fissa le ciglia
Varia scorge guizzar muta famiglia.

9

Varie son l'acque. Fra minuti sassi
Altra si frange tra percosse mille;
Sparge altra ruinando in luochi bassi
Suoi dispersi cristalli in rotte stille.
V'ha chi movendo in cupi fondi i passi
Fa chiaro specchio altrui d'onde tranquille;
V'è chi cortese va co 'l moto errante
A portar l'onde fresche a l'arse piante.

10

Dolce vien ch'ombra da le piante caggia
Sovra le vie d'erbe minute e spesse.
Pianta gentil congiunta con selvaggia
A più d'un antro vario tetto intesse.
Alcuna grotta v'ha che da man saggia
Con l'arti ascose sue Natura impresse
Con rozzo così bel, che l'arte ancella,

Quanto più imita lui, divien più bella.

11

Mille altre anco apparir care vaghezze
Ov'unque si rivolga il guardo scorge,
Né men sanno invaghir sassose asprezze
Con un celato bel che altrui si porge.
Così le tante del giardin bellezze
Contrarie fan che più ogni bel risorge,
Onde avvien che l'incolto e la coltura
Sien meraviglie or d'Arte or di Natura.

12

D'una bellezza sola il primo aspetto
Da l'altrui cor scemar può i pensier gravi,
Ma di varie bellezze un misto oggetto
Può ogni dolor scacciar che più l'aggravi;
Però mirabil puon produrre effetto
Fior, frondi, erbe, aure, antri, ombre, onde soavi.
Beltà per gli occhi entrando al cor si pinge
E quasi a forza lui gioir constringe.

13

Gode ogni cosa al bel. Gode il terreno,
Ivi adornato di bellezze tante.
Gode di sovra il ciel vie più sereno,
In vagheggiar beltà di cui sta amante.
Intorno il loco di beltà sì ameno
Par che sia lieta l'acqua e l'aria errante,
E godon nel mirar sì begli aspetti
Gli occhi chiamando anco a goder gli affetti.

14

Qual chi d'effigiar materie aspira
Prima ben le ammollisce e poi le imprime,
Tal d'imprimer più Amor poi che desira
Cerca tor dal gran cor le asprezze prime
E con vaghezze tai soave il tira
A le delitie dal pensier sublime.
Se di lor s'invaghisce è vinto un core,
Poi che fra 'l dolce lor principio ha Amore.

15

Or quivi stando di bellezza armata
Vuol sfidar lui d'Amor nel campo a morte,
E beltà e gratie onde dal cielo è ornata
Rendon Martilla contra i cor sì forte,
Che sol del labro può l'aura odorata
O dar felice o miserevol sorte.
E chi ben la contempla scorge in lei
Erger Natura e Amor glorie e trofei.

16

Oh, con quant'arte si sforzâro altrui
Spettacol far gentil d'oggetti rari!
Ella non le diè un sol, glien formò dui,

In vece d’occhi, a rimirar più cari.
Egli da l’Ocean de’ piacer sui
Sparse su gli occhi di dolcezze i mari
E, imitando del ciel la luce e i giri,
Di gioie or li fé segni or di martiri.

17

Da le miniere sue, da le celesti
Natura sovra il crin fé piover l’oro;
Di rubini armò il labro, acciò sien presti
Di perle a custodir doppio tesoro.
Amore, i vezzi e i baci in un contesti,
Fa su la bocca poi più bel lavoro
E, sparti raggi su le treccie bionde,
Dà corpo a’ raggi e li raggira in onde.

18

Rapito il latte in ciel dal ciel di latte,
Natura fa che si congeli al seno.
Ivi il bambino Dio par che s’allatte,
Ma di gioie ci sparge un bel veleno
E con questo velen que’ cor combatte
Che non van volontari al dur suo freno.
Così a forza d’un sen, voglia o non voglia,
Anco il retroso a lei sacra la voglia.

19

Corre Natura, e con soavi gigli
Fa d’un vivo candor la faccia piena.
Amor vien, che da l’Alba il riso pigli
E si diletti lei render serena;
Ella scieglie il più bel de’ suoi vermigli,
E li dà forma, e li dà polso e lena,
E fra le brine del candor natio
Fa uscir le rose dove i gigli aprio.

20

Sembran le rose sparse in falda cara
Di viva neve fiammeggiar fra ’l gelo;
Ma mentre spande la Natura avara
Le sue ricchezze in lei tutte e del cielo,
Il gentile emol suo con dolce gara
Sovra le rose fa d’ambrosia un velo,
Sparge fiumi d’odori, e fa che piova
Soavità per tutto ove il piè mova.

21

Veste ad uso di ninfa, e tutte eccede
Le antiche. Il lasso fianco a un mirto appoggia,
Ferma su ’l tronco il ritondetto piede
E attende Eraclio. Ecco inver lei già poggia,
Gli allabastri del braccio ignudi vede
E le note beltà con strana foggia;
Il manto ha vario di sì bei colori,
Che un prato a gli occhi par sparso di fiori.

22
Ella il mira, e co' rai de le sue stelle
Del cor di lui va a rischiarar le notti;
Tronche voci sonâr le labra belle,
Sospiri uscîr da tenerezza rotti.
Mostra or queste bellezze, or cela quelle,
Per più allettarlo. Oh modi in amor dotti!
Il celar quel ch'altri con gioia miri
Rende più vivi i vivi suoi desiri.

23
Con l'arco par la vergine di Delo,
Ma de la Dea d'Amor mostre ha più vere:
Arma da scherzo è quel che porta telo,
Che minaccia ferir, ma il guardo fere.
Tal or di fiamma par, tal or di gelo;
Or soavi, or superbe ha le maniere;
E spesso fa da gli occhi suoi ridenti
Pianti di gioia scatorir cadenti.

24
A la bellezza, a gli atti, a i modi, a queste
Sue varie mostre onde o spaventa o alletta,
A l'alte gratie, al vezzeggiar celeste,
A quel pianto che uccide e che diletta,
Sta Eraclio intento, e di sé uscir direste.
Ei vien demesso, ella orgogliosa aspetta,
Ei sì tremante, ella di cor sì altero,
Ch'ei la donna rassembra, ella il guerriero.

25
Ma pur fingendo dolce ella languire,
Il seno allaga di più amaro pianto;
Par che al partir di lui voglia morire
E già di duol parli morire a canto.
Vuol pregarlo a restar, ma non può dire;
Pur dice il duol con sì bei modi intanto,
Ch'Eraclio, già tutto commosso, è spinto
A verace pietà da un dolor finto.

26
Questa pietà con dolci forze il tira
Le beltà ad adorar sì pellegrine
E negli occhi di lei (ch'hor fissa, hor gira)
A ingolfarsi in piacer che non ha fine.
Perduto in questi abissi, or chi più aspira
A guerre, a glorie, ad allargar confine?
Qual miglior vita che fra belle paci
La guerra far di cui son trombe i baci?

27
Uno e di gratie e di vaghezze insieme
Misto l'invoglia a guerreggiar con ella,
Et or vittoria spera, or perder teme;
Ecco già perde e le fa l'alma ancella;
Vinto è da forze di bellezza estreme,

Quanto mirata più, tanto più bella.
Or mentre per piacer va fuor di mente,
Così un spirto parlar nel cor si sente:

28

«Sorgi, svegliati, Eraclio. È un dormir, questo,
Che in otio tien Duci, guerrieri e Eroi.
Sorgi dal vil letargo, e d’esser desto
Mostra con l’armi a gli avversari poi.
Fu presto il tuo nemico, e tu va presto
Ad abbassar gli alteri orgogli suoi;
E se svegliar no ’l può questa mia voce,
Il tuo che dorme cor svegli la Croce.»

29

Raccolto in sé, le belle voci interne
Volgendo, Eraclio in tutto si scotea
E, spronando sé stesso a glorie eterne,
Di novo honor le guancie ei si pingea.
La bella donna, che quei segni scerne,
Non sapea che temesse e pur temea,
Ma, sia che vuol, per ritenerlo almeno,
Dolce l’accoglie e dolce gli apre il seno.

30

E forma le più tenere vaghezze
Che mai nel regno si trovâr d’Amore
E sa far più apparir quelle bellezze
Che lieto potrian far lo stesso orrore,
In fin fra’ neghi offrir l’alte dolcezze
Ch’arder farien di voglia un morto core;
E mentre di desio strugger si finge,
Sempre il lusinga più, più al sen lo stringe.

31

Ma da le braccia sue schivo ei si scioglie,
Quasi catene omai li sien discare.
Altri pensieri ha in mente et altre voglie
Chi aspira di frenar la terra e ’l mare.
Poi sciolto sente andar crudeli doglie
A far contra il suo cor battaglie amare
E teme più de la sua donna l’ira
Che l’armi Perse che impugnar già mira.

32

Crescon le pene, et inasprite vanno
Con mille modi a tormentarli l’alma,
E quasi oppresse le virtù già danno
Al nemico dolor del cor la palma
E refrigerio altro trovar non sanno
Che a la sua donna offrir la destra palma
E parlando tentar che al suo partire
Consentimento dia, né sene adire.

33

Qual chiede can gentil con voglie ingorde

Libertà breve da chi il tien ristretto,
Or si sdegna, or fa vezzi, or latra, or morde,
Dolce a dispor del suo signor l'affetto;
Eraclio tal, perché al suo cor s'accorde
Colei che il tien con sì gentil disdetto
E congedo li dia, l'arti divisa
Tutte e tutte usa, e poi parla in tal guisa:

34

«Alma de l'alma mia, se parli o taci
Sempre beata, o se sospiri o ridi,
O se l'alte ricchezze apri de' baci,
O se dolce lusinghi o cruda sfidi,
E le guerre bear, bear le paci
Puoi se t'aggrada, e puoi bear s'uccidi;
Deh, a pietà mossa a' miei dolor sì amari,
Modi onde me bear trova più rari.

35

Non han già solo e rose e gigli eletti
Del volto le lor gioie, e un sguardo e un riso,
E non sol contentar d'Amor gli affetti
Ponno e labra vermiglie e seren riso,
Ma con altre bellezze e altri diletti
Ancor mi puoi bear da te diviso;
Par meraviglia, e pure in parti estreme
Ponno gli amanti e star divisi e insieme.

36

Porge un specchio d'onor, che, quasi mare,
Di clima in clima fa ondeggiar gran luce,
La fama, specchio che a grandi alme appare
E de' meriti altrui sempre riluce.
In lui può da lontan le beltà rare
Sì bramate mirar (per tutto ei luce);
Dolce ivi vagheggiarsi e amante e amata;
Farsi ivi egli beato, ella beata.

37

Se questa dice: "Oh, quanto per me ascende
A l'honor quel mio ben che in guerra gio!",
E quelli dice: "Oh, come bella splende
Al mio honor la mia donna, anzi il cor mio!".
Così lo specchio a l'uno e l'altro rende
Oggetto ond'è felice il lor desio;
Così mi puoi bear da me lontana
Con gioia vera e non con gioia insana.

38

Stella non è che con diversi giri
(Ne' vari aspetti e ne' contrari errori)
L'amica stella da lontan non miri,
E spesso opposta ha più congiunti amori.
Così a te m'unirò qual or ti giri
Nel chiaro specchio tu de' nostri honori.
Se da lontan son più felici quelle,

Perché no anch'io lontan da le tue stelle?

39
Se mirar de le stelle ad una ad una
Forse non vuoi ben tutti i raggi chiari,
Deh, osserva almen come la fosca luna
Più lontana dal Sol più si rischiari;
Quanto più a lui s'appressa, e più sé imbruna.
Oh d'amante terren maestri rari!
Aman que' lumi, e ciascun d'essi vuole
Farsi beato più lontan dal Sole.

40
Tu a che vicin bearmi, anima mia,
Fra' vezzi che poi son comun disnore?
Amor non è dove l'honor non sia,
E non è gioia ove non regni Amore.
Amor è tutta gratia e leggiadria
Che con vaghezza può bear un core,
Ma, spoglia lui d'honor, è un vil desio;
E in virtù sol d'honor l'Amor è un Dio.

41
All'or suoi felicissimi piaceri
Son de' travagli altrui bella quiete.
Dolci piaceri voi, voi dolci e veri,
D'honorato sudor riposo sete;
S'in voi posa il guerrier, lieto stia e speri
Giunger d'honor le più lontane mete.
Amor fra le viltà gli indegni immerge,
Ma sprona gli alti cori e a gloria gli erge.

42
Godiam fra noi, ben mio, gioie sì intiere,
E l'alta tua beltà, ch'è pur mia vita,
Sia vita ancor di tante armate schiere;
Dalli tu forza e 'l lor ardire aita.
Andran mercé de' tuoi begli occhi altere
Contra il fellon che i nostri imperi irrita,
E le tante vittorie e i gran trofei
Saran, Martilla, tuoi non men che miei.

43
E se mi vanterò che Persi e Mori
In guerra vinsi et Arabi et Iberi,
E tu spiegando i tuoi più begli honori
Trionferai del Re di tanti imperi,
Qual maggior gloria di felici amori
Che il farsi i Re soggetti e prigionieri?
Chi d'un tal vincitor vittrice sia,
Che sarà appo la sua la gloria mia?

44
Queste sono altre gratie, altre bellezze
Che quelle che in un viso han fral lavoro.
Queste sono altre pompe, altre grandezze

Che a vari fregi ir disponendo l’oro;
Di diletti e di gioie altre dolcezze
Che dir: “Mia vita, ecco nel sen ti moro.”
Chi de lo specchio sta d’honor rivolto
Di forme Dive quasi gode il volto.

45
Però, dolce mio ben, che i lumi amati
Or di pietate adorni, or armi d’ira,
Se m’inspirasti già co’ rai beati
Spirti d’Amore, or di valor gli inspira.
Valor d’Amor forza darà agli armati:
Molto può, nulla teme, al tutto aspira.
Deh, in tua virtù si vinca, e Amor dimostri
Ancor le glorie sue ne’ trofei nostri.»

46
Mentr’ei così ragiona il volto tinge
Di nobil ira e d’animoso sdegno,
Ma costei d’un bell’ostro il suo dipinge
E l’animo rinforza al suo disegno.
Or con dolci ire il cor gli assale e stringe,
Or di bramare e in un languir fa segno;
E per meglio spezzar quel duro core,
Sta di gratia attegiata e di dolore.

47
Qual cauto cacciator, che non sol reti,
Ma tutte l’arti usa a ingannar gli augelli,
Gli aguati cela, e va con passi cheti
A le siepi, a le macchie, a gli arboscelli,
E mentre volan folleggiando lieti,
Fa cader ne le insidie or questi or quelli;
Tal costei varia l’arti, e con diletti
Vari predar di lui tenta gli affetti.

48
Quinci di dolci inviti un laccio tende,
Quindi di sdegno in lui le posse impiega;
Qua con visco di gratie accorta il prende,
Le reti là del crin vezzosa spiega;
Or con l’armi del riso al varco attende,
Or l’arco de’ begli occhi in ver lui piega.
E poi per stringer forte il cor feroce,
Con più soavità scioglie la voce.

49
E dice: «Chi serrar può in spatio breve
Amor e terminar sue fiamme vive,
Sí ch’, ami quanto ei vuol, non li sia greve
Che il volto amato del suo bello il prive,
Ché il core a suo piacer può haver di neve,–
A suo piacer le voglie anco havrà schive
E non saprà già mai che si sia doglia,
Ché arderà, gelarà sempre a sua voglia.

50

Ma sforzata, ah, che ardo io! Deh, s'Amor tenta
D'arder lo gel, non ch'huomini e che Dei,
Qual meraviglia è ch'alte fiamme io senta
S'io esca son, tu la mia fiamma sei?
Fiamma che a gentil cor ratta s'aventa
Al cor mi corse, arse gli affetti miei.
Se troppo accesi son, che far posso io?
Oppormi forse e trionfar d'un Dio?

51

Non può tenero core. Amor sdegnoso,
Al cui potere ogni poter è poco,
Fa se ressisto, oimè, più d'amoroso
E soave desio, che l'alma in foco.
Desio sai tu di che. Dirlo io non oso
(Sai che desia chi sta d'Amor nel foco),
Ma il debbo dir: di vagheggiarti sempre,
Acciò al tuo bello il mio dolor si tempre.

52

Quel volto vagheggiar vorrei gradito
Che consolar può la mia pena dura;
Vicina sovra il labro tuo fiorito
Notrir co' baci miei la dolce arsura;
Da presso, anzi a te unita e tu a me unito,
Far che due cori in un veggia Natura.
Ma, lingua, non scovrir tutti i pensieri,
Se vili son d'Amor questi piaceri.

53

Sien vili. Ecco li taccio. Indegno drudo
Sia quel ch'habbia d'Amor dolce vaghezza.
Sia viltà un seno vagheggiare ignudo
E si debba aborrir gratia e bellezza.
Ma almen non mi vuoi dir come fai, crudo,
A sprezzar quel piacer ch'ogn'un sì apprezza?
E come fatte sien le gioie strane
Che son più care all'or che più lontane?

54

Donna non sia che più gli amanti inviti,
S'è ver che da lontan più il piacer cresce.
Ma i baci già bramati, or non graditi,
Han mutata natura? e 'l ben rincresce?
Forse Amor più non vuol gli amanti uniti?
O meglio da lontan gli accoppia e mesce?
O pur, cercando ogn'un diversa parte,
Mandar si ponno i lor desiri in carte?

55

Credei che di un bel guardo i raggi amati,
Girati verso il cor soavemente,
Potesser far felici e amanti e amati,
E l'una trasportar ne l'altra mente.
Se non è, se lontan son più beati,

Se co ’l fuggir si ponno unir sovente,
Non sia il fuggito più beato almeno
Che quel che giace a la sua donna in seno.

56
Deh, se tai fole anco a’ fanciulli conti
Potran tener le risa o frenar l’ira?
Ma dirai tu che copre i mari e i monti
Specchio d’honor dove ciascun si mira?
Ch’ogni amante da lungi ivi s’affronti?
Che i più lontani a maggior gioia tira?
Ah, se tanto il tuo vetro oltre si spande,
Perché non vidi io mai specchio sì grande?

57
Non t’arrossar, so ben che trovar tenti
Novelle perché d’altro ti compiaci.
Ma se d’Amor più il bel desio non senti,
Se d’Amor schivi dolci or guerre or paci,
Se fuggi i pregi miei, sprezzi i lamenti,
Se aborri i vezzi, se rifiuti i baci,
Se quasi sien viltà le gioie sdegni,
Confessa almen che in te l’amor non regni.

58
Colui che di sé stesso ha il sommo impero
E quinci e quindi a varie imprese intende,
S’è amante, è almen da scherzo. Amante vero
Dal cenno sol del suo signor dipende,
Prezza un bel viso più che un mondo intiero,
Gode a le fiamme e di sua man le accende.
Non finger più d’amante e nome e merto:
Tu non poi più ingannar chi t’ha scoverto.

59
Io t’ho scoverto, e non andrò più ardita
D’haver beltà che a grande amante piaccia.
Dispreggiarò me stessa e la mia vita,
Poi che chi vita è mia da sé mi scaccia.
Che mi vanti di glorie? Una schernita
Così da te non de’ più alzar la faccia,
O sol vantarsi in così acerba sorte
Ch’ella cotanto amò chi le diè morte.

60
Queste le glorie sien di donna presa
Con sì belle lusinghe e fatta ancella;
Mentre ti glorij d’una tanta impresa,
Altra non so narrar gloria più bella.
Che accenni? Forse vuoi che donna offesa
O parli dolce o freni la favella?
Non può dolce parlar chi tosco ha in core,
Né tacer lingua che per doglia more.

61
Forza è parlar così; legge è crudele

Troppo a chi muor vietarsi anco il parlare.
Se vuoi chi il foco ha in seno il foco cele,
Tu chiedi cosa altrui che non può fare.
Ma se t'offendon sì le mie querele,
Che indugi più? Tuoi son la terra e 'l mare;
Per tutto sei Signor dove tu vai;
A che fermarti ove si traggon guai?»

62

Così dice piangendo e 'l pianto beve,
Mentre fede a far vien de' suoi dolori.
E qual suole al cader di bianca neve
Piaggia tutti imbianchir suoi bei colori,
Tal le gote amorose al dolor greve
Su le rose smaltâr vaghi pallori.
Cresce il pallor, ma tal, che par che mostri
Di voler vincer di bellezza gli ostri.

63

Mentre Martille così langue e tace,
Ei la man porge, et ella a dir riprende:
«Crudo guerrier minacci e chiedi pace.
Che fa la man? Deh, la ricusa o prende?
Come fo guerra a quel che sì mi piace?
Come do pace a quel che sì m'offende?
Sia ciò che vuoi: da ancella che s'atterra
Qual più t'aggrada eleggi, o pace o guerra.»

64

Così in dicendo ancor, sovra un bel letto
Cader si lascia d'odorate rose
E 'l velo nel cader scioglie dal petto
E tenta in lui svegliar voglie amorose.
E, vinta dal desire e dal diletto,
Da gli occhi balenò faci vezzose
E dal letto fiorito il bel cinabro
Porger parea del più fiorito labro.

65

Ma schiffa Eraclio il bacio e le dolcezze,
Soavi insidie d'un ignudo seno.
A la mensa d'Amor le labra avezze
Già san ch'ogni dolcezza ha il suo veleno.
Or ella, che il tesor di sue bellezze
Non gradir vede né mirarle almeno,
Retrosa accoglie il labro e 'l sen ricopre
E vuol provar quel che la fuga adopre.

66

Fugge, ma pur l'alletta, e allettatrici
Due luci sono in sua beltà mortali;
Fugge, ma il piaga, e gli occhi son felici
Armi d'amor contra di lui fatali.
Tal saggittario Parto anco i nemici
Piagò fuggendo con furtivi strali.
Mentre in sua fuga par di gratie avara,

Ei sente al cor far violenza cara.

67

Una dolce vaghezza, un desio ardente
A lei se 'l tira, et un soave affetto.
Ma pur forza maggior spinge la mente
Grande a seguir più glorioso oggetto.
Tal co 'l suo moto il Sol va in Oriente,
Ma dal contrario in ver l'Occaso è astretto.
Or che de' far con tai duo sproni al core?
Correr d'Amore od il sentier d'honore?

68

Dura guerra d'un cor dove animosi
Trattino Amor e Honor di sommo impero!
Quel con gli strali suoi vien che tutto osi
Contra i cori, or sdegnoso or lusinghiero;
Questi con lodi e con trofei pomposi
Glorie promette e ogni altro ben più vero.
Vince ecco Honor. Con quai dolori e quanti
Lasciò Eraclio costei diteci, amanti.

69

Solo il sapete voi. Chi può capire
Fiamme infinite in cor ch'ha spatio breve,
Per miracol d'Amor può in breve dire
Infinito dolor quanto sia greve.
Ma Eraclio e può soffrirlo e può partire;
Brama d'honor rende ogni doglia lieve;
Arde, ma in forte cor sono gli amori
Quasi respiri a' gravi suoi sudori.

70

Va fra Duci e guerrieri, e tratta come
Haver possa vittoria in tanta guerra;
E vole genti vinte e genti dome
Veder fra quanto l'Ocean riserra,
Stendere i fatti e far che corra il nome
Sì, che sia il suo confin fuor de la terra.
Ciò in core havea quando d'inver l'Eoo
Ecco inchinarlo il Prencipe Siroo.

71

Toglie questi dal crin le avvolte bende
E cinto vien da pochi amici intorno,
E grave e lieto in verso il Soglio ascende
Ove sta Eraclio di sé stesso adorno.
Con mani Eraclio la sua destra prende
E li prega dal ciel felice giorno,
E de le note ingiurie a lui promette
In padre ingiusto giuste oprar vendette.

72

Humil Siroo all'or dice: «O sire invitto,
L'esiglio a me non è che doglia apporte.
Godo anzi per la Croce esser più afflitto:

Qual può haver peccator più amica sorte?
Ch'io perda il regno se nel ciel sta scritto,
È nulla a chi per me sostenne morte,
E che fora il donar mia frale vita
A chi per me pagò pena infinita?

73

Pur s'avverrà che la tua eccelsa spada
Si degni vendicando alzarmi al regno,
Ch'altro poss'io che quel che sol t'aggrada,
Render in cambio a te di Cristo il legno?»
Eraclio gode, e par che altero vada
De l'alta offerta, e lei gradir fa segno;
Et offre, vinto ch'habbia il padre audace,
A lui Re il regno, al regno dar la pace;

74

E pensa che non possa Cosdra e Inferno
Del Romano valor fermare il volo
E che il suo volo habbia chi opponsi a scherno
E basti a le vittorie il nome solo.
Ciò discorrea nel suo pensiero interno,
Tenendo a vile Persi, Arabi, stuolo
D'Eroi, di Re, di mostri. Forza in terra
Non val contra chi fa sì giusta guerra.

TAVOLA DEGLI EMENDAMENTI APPORTATI

4, h.	*Darle*	*Darli* (cfr. 42, d. *etc*.)
5, d.	*Aspetto*	*aspetta*
5, h.	*Sensi*	*sen si*
8, b.	*Da*	*de*
8, c.	*Armonie*	*armonia*
11, g.	*Collura*	*coltura*
17, f. 1	*Bocra*	*bocca*
17, f. 2	*Lanoro*	*lavoro*
21, f.	*La*	*le*
25, b.	*amari pianti*	*amaro pianto* (*ratione metri*)
32, a.	*Penne*	*pene*
32, h.	*Con sentimento*	*Consentimento*
37, g.	*Te*	*me*
40, c.	*Amore*	*Amor* (*ratione metri*)
43, g.	*Vittorie*	*vittrice* (cfr. *errata corrige*)
43, h.	*appo sua*	*appo la sua* (cfr. *errata corrige*)
46, g.	*Sprezzar*	*spezzar*
48, f.	*Larco*	*l'arco*
51, f. 1	*Chi*	*che*
51, f. 2	*a'*	*d'* (cfr. *errata corrige*)
52, d.	*Arscura*	*arsura*
56, e.	*Lunghi*	*lungi*
62, d.	*Imbiamchir*	*imbianchir*
63, g.	*Attera*	*atterra* (*scil.* e *ratione metri*)
67, b.	*Suoave*	*soave*
69, b.	*Sofferirlo*	*soffrirlo* (*ratione metri*)
70, c.	*Volge*	*vole*
70, f.	*Al*	*il*
72, a.	*Inuito*	*invitto* (*scil.* e *ratione metri*)
72, c.	*Anni*	*anzi* (cfr. *errata corrige*)

L'ottava 39 è erroneamente numerata 38.

24: *i*: È l'alba quando Martilla si leva per sedurre Eraclio e stornarlo così dalla gesta (1-2). *ii*: Sceglie all'uopo un luogo delizioso (3-13), e *iii*: forte delle sue grazie (14-20) *iv*: affascina il sovrano (21-27).

25: Questi riesce tuttavia a riscuotersi (28) e,

26: nonostante i rinnovati artifizî di lei e l'asprezza della rinuncia (29-32),

27: esorta Martilla a meglio amarlo, secondo onore e valore (33-45).

28: La donna (46-48) replica con querele (49-52), obiezioni (50-56), rinfaccî (57-61) ed illecebre (62-64),

29: ma Eraclio si ritrae da lei (65),

30: benché dovendo fare forza a sé stesso (66-69).

31: *i*: Voltosi alla spedizione, il sovrano è inchinato dal pio convertito Siroo (70-72), *ii*: e a lui promette di risarcirlo dei torti inflittigli dal padre Cosdra (73-74).

Agli esperti e ai settatori del *Boris Godunov* di Musorgskij è familiare la dizione di “atto polacco” (il terzo dei quattro, giusto ambientato nel castello di Sandomir) per designare quella porzione del dramma (inscenante le mene dell’ambiziosa e fascinosa Marina per irretire lo zarevič Dmitrij) che, inserita *après coup* nella partitura, a taluno è apparsa tanto necessaria al codificato gradimento dell’epoca quanto estranea (come dilettevole evasione) alla genuina estetica dell’autore e superflua (come impertinente *time-lag*) nell’effettiva economia dell’opera. Parlerei, dunque, del quinto canto dell’*Eracleide* come d’una sorta di “atto polacco”, in cui (con l’eccezione di *31*:, in coda) l’appello alla classe tematica dell’amore ed al suo indotto rappresenta un mezzo di divago per il lettore, con tutti i vantaggî – distensione da allentamento – e gl’inconvenienti – tedio da indugio – del caso, perché, se è pur vero che Zinano si studia di animare il decorso del capitolo (tendenzialmente, più descrittivo – la bellezza di Martilla – ed effusivo – la passione di Eraclio – che narrativo), avvalendosi di un elementare e ribadito *stop and go* di impulsi e reazioni:

A. Martilla, grazie alla sua maliosa venustà, tenta Eraclio, mirando a distoglierlo dal santo proposito

B. Eraclio, grazie alla sua salda volontà, resiste a Martilla, confermandosi nell’intento della gloriosa impresa,

A. *24*:*iv*:		*26*:		*28*:	
B.	*25*:		*27*:		*29*:

resta innegabile che proprio questo avvicendarsi di sterzate e questo andirivieni dell’intreccio equivalgono a un pari e patta (e quindi a poco più che un azzeramento) del progresso dei fatti. Come la si vuol mettere la si metta, ma il quinto canto risulta

(a conti fatti, e quasi per intero) il più omissibile – se non il più negligibile – del poema, oltre che appunto il più breve.

Dopo quello che abbiamo sin qui detto, non dovrà esser cagione di stupore constatare che nella sezione in esame (dispensandovi dunque l'autore un ulteriore e diverso saggio della propria attitudine ad ammannire un racconto pur senza star raccontando a dovere) pullulano, abbondano e ridondano (tra cronografia [il monitorio diurno di *24*:*i*:], topografia [l'asilo delizioso di *24*:*ii*:] e prosopografia [la rassegna degli *appeals* di Martilla in *24*:*iii*:]) le forme più istituzionali – epperò più collaudate e caratteristiche – di diegesi morosa o collassata (per pignolo dettagliamento) di contro a un'eventuale diegesi cursoria o veemente (per acuta selezione). Anche quindi al cospetto (tra *24*:*iv*: e *29*:) di un oscillare dell'innesco della trama («L'eroe parte o non parte?»)[1] e di un alternarsi delle voci degli antagonisti (l'amante [34-45] e l'amata [49-61]) i quali simulano (ma appunto non riescono a impedire di avvertire come assente e di lasciar vivamente desiderare, con un *arrière-gout* di insoddisfazione ad onta della copia dell'offerta) un racconto che procede a vele gonfie, il quinto canto consiste di fatto in una protratta catalisi (o – se più piace – in un'oculata amministrazione del ritardo), fra (1.) il digredire della parte iniziale (pur rispettoso – come ecfrastico – dell'unità di tempo) e (2.) l'iterare della parte centrale (pur mascherato – come dialogico – da mobile dibattito).

(1.) In *24*:*ii*: ci troviamo senz'altro in presenza di un τόπος fra i più insigni e cristallizzati, eppure il Nostro, benché certo non intenda di riformarlo, lo aggiusta e rimodella in ragione del suo ufficio (sostenere una seduzione), e così lo muta da applicativo (cioè conforme a razionali precetti tràditi) in inventivo (cioè corrispondente[2] ad un sensuoso gusto d'epoca). È perfino vistoso, difatti, quanto nell'ideazione del *locus amoenus* in testa al canto conti l'amore per la tenue minuzia.

---

[1] Sul τόπος epico del *dux in angustiis*, cfr. C. BOLOGNA, *Alessandro e il Nodo di Gordio*, in *Nodi*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 184-185. Vd. *et* (oltre a P. BRIANT, *Alessandro Magno*, ed. it. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, p. 63 e a P. FAURE, *Alessandro Magno*, ed. it. Roma, Salerno Editrice, 1989, p. 86) N. G. L. HAMMOND, *Alexander the Great*. *King, Commander and Statesman*, London, Chatto & Windus, 1981, p. 88.

[2] Quali altresì – emblematicamente – i passionevoli *perfugia obscura* di più tardi fabulatori come Niccola Maria Salerno (*Novelle*, X, 3, vii) e Tommaso Gargallo (*Engimo e Lucilla*, ω, 1.-9.).

È esso proprio che, da una parte (in nome di quella pur classica poetica della leptologia la quale ottiene infine di trasformare il descrittivismo in descrizionismo)[3], sublima il paesaggio da fenomenico in immaginario e, dall'altra (appunto per l'oltranza delle sue capziose particolarità), lo rende, da ideale, pittoresco[4], giusto alla stregua di certa pittura del Seicento, bensì affondata nel terreno del peculiare classicismo del tempo[5], però anche incline a specializzarlo in direzione del bizzarro e dell'arguto[6].

Si delibi, verbigrazia, questa incantevole diatiposi aquatica[7] (di registro pescatorio anziché boschereccio, e comunque di maniera fiamminga)[8], coi suoi anfratti livelli tragitti, via via visitati solcati percorsi:

Ma chi ne l'acqua poi fissa le ciglia
Varia scorge guizzar muta famiglia. (8, g.-h.)

Varie son l'acque. Fra minuti sassi
Altra si frange tra percosse mille;
SParge altra ruinando in luochi bAssI
Suoi diSPersi cristAllI in rotte stille.
V'hA chI movendo in cupi fondi i passi
Fa chiaro SPecchio altrui d'onde tranquille;
V'è chi cortese va co 'l moto errante
A portar l'onde fresche a l'arse piante. (9)

---

[3] Cfr. A. VISCARDI, *Marinismo*, in *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. I, Milano, Bompiani, 1947, p. 143, col. 1.
[4] Cfr. E. RAIMONDI, *Di alcuni aspetti del classicismo nella letteratura italiana del Seicento*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, p. 261.
[5] Cfr. C. GNUDI, *Saggio introduttivo*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*. Catalogo della mostra, Bologna, Alfa, 1962, p. 12 e C. L. RAGGHIANTI, *Classicismo e paesaggio nel Seicento*, in «Critica d'arte», X, 1963, 1, p. 25.
[6] Vd. *Domenichino*. Catalogo della mostra, Milano, Electa, 1996, p. 163, col. 2 (e cfr. *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*. Catalogo della mostra, Firenze-Milano, Giunti, 2011, p. 161).
[7] Un sicuro (ma noto al Nostro?) antefatto ne è da ravvisare nell'idrografo e ittiologo Ausonio della *Mosella* (55. sgg.). In materia, imprescindibile è l'additamento di G. ORELLI, *L'ottava dei pesci*, in ID., *La qualità del senso*. *Dante, Ariosto e Leopardi*, Bellinzona, Casagrande, 2012, pp. 55-65.
[8] Vd. A. RUFFINO, *Nebbie edificate in mondi. Note su Iacopo Lubrano*, in «Critica letteraria», XXXI, 2003, 2, p. 365 (e cfr. G. PONSIGLIONE, *Tradizione e innovazione nella lirica satirico-giocosa di Pier Salvetti*, in «Studi secenteschi», XLVII, 2006, p. 143).

Si osservi, indi, il trattamento di uno stereotipo paesistico quale il paragone tra arte e natura, dapprima annunciato neutramente:

> Fra begli ombrosi colli un giardin siede
> Cui madre la Natura e mastra è l'Arte, (4, a.-b.)

dipoi risolto in una vittoria della seconda sulla prima, e non già perché l'arte, nell'imitare la natura, la corregga e la perfezioni, sì perché, anzi, sa riprodurla nella sua nativa rusticità[9]:

> Alcuna grotta v'ha che da man saggia
> Con l'arti ascose sue Natura impresse
> Con rozzo così bel, che l'arte ancella,
> Quanto più imita lui, divien più bella. (10, e.-h.)

sicché il trionfo dell'artificio risiede nel suo dissimularsi entro il *Natürliches*:

> Onde avvien che l'incolto e la coltura
> Sien meraviglie or d'Arte or di Natura. (11, g.-h.)

e (*ut demonstrandum erat*) grande arte è nascondere l'arte:

> Con un celato bel che altrui si porge. (11, d.)

---

[9] Il secondo emistichio («sassose asprezze») in 11, c. («*Né men sanno invaghir* sassose asprezze») merita di essere riguardato e ricordato come fedele formula chimica della migliore *rocaille* barocca.

Si veda, ancora, l'ingegnosa e delicata destrezza onde il poeta, al fisso e obbligato ingrediente degli uccelli (a. specificati come tali; b. vocali epperò armonici; c. volatili epperò aerei):

> Ma la dolce armonia de' vari augelli
> Più dolcemente fa sonar le sponde.
> Chi mira in aria vede questi e quelli
> Scherzando rivolar tra fronde e fronde, (8, c.-f.)

affianca (di sorpresa eppur punto per punto) il *coup sûr* di tutt'altri animali (a. affatto indeterminati; b. privi di verso veruno; c. aggirantisi sul dorso della terra):

> Sien selvaggi animali o pellegrini
> Quegli onde son le belle parti piene,
> Domestici ivi fatti e cittadini,
> Chi dolce aspetta e chi chiamato viene.
> V'è ancor chi fugge all'or che t'avvicini;
> Pur nel fuggir vezzoso modo tiene,
> E dopo un bel fuggire a un lieto invito
> Torna, e in quel sen si corca ond'è fuggito. (5)

Si tratta di un serraglio (o di un *pet-shop*) che oserei definire amicabile. Mentre infatti i pennuti dell'idillio di tradizione sortiscon meglio ascoltabili che tangibili (e dunque il loro manifestarsi trastulla piuttosto che commuovere), le care bestiole di Zinano, còlte e scrutate nel loro giocoso scorrazzare da frugoli graziosamente («correr *dolce* – *bel* fuggir – *vezzoso* modo») incapaci di requie («V'è ancor chi fugge all'or che t'avvicini / […] / E dopo […] / Torna […]»; 5, e.-h.), si relazionano e si compenetrano affettuosamente con l'uomo, sempre obbedendo docili al suo cenno

(«chiamato viene»; 5, d.) e godendo alfine del suo tenero abbraccio («in quel sen si corca»; 5, h.), come appunto in un bioparco senza alcuna recinzione.

Né sbadata o corriva può dirsi la veste elocutoria che questo principio di canto adotta come consentanea ai proprî *topics* («Sembran *specchiarsi*»; 7, b.), se financo squisito e prezioso appare il modo in cui ne è fatto rilucere un lusso inenarrabile di chiasmi ad ogni ora variati: il primo, consegnato alla somma di una derivazione (isotonica) e di un'assonanza (omorganica):

> e dopo un bel *fuggìre* a un lieto invito
> tORnA, e in quel sen si cOReA ond'è *fuggìto*. (5, g.-h.)

il secondo, incastrato in una doppia epanadiplosi di dimostrativi:

> E mentre scorron *queste parti e quelle*,
> Rendon sì vaghi e *quelli fiori e questi*, (6, c.-d.)

il terzo e il quarto, orditi così da coniugare lo schema dello specchiamento e lo schema della desizione, perché l'uno combina simmetricamente due aggettivi sostantivati (AS) con due aggettivi attribuiti (AA), eppur si sigilla in un'epifora perfetta:

> Con rozzo (AS) così *bel* (AA) […] (10, g.)
> Con un celato (AA) *bel* (AS) […] (11, d.)

laddove l'altro esibisce una quaterna compartita in diagonale, ma la chiude altresì col serrame d'una rima arricchita e baciata:

Onde avvien che l'incolto (A) e la colTURA (B)
Sien meraviglie or de l'Arte (B) or di naTURA (A). (11, g.-h.)

(2.) In quanto sede di un lungo e fitto colloquio amoroso, il quinto canto prospetta di nuovo (dopo che essa già altre volte è venuta affiorando) la questione del grado e del senso in cui, nell'*Eracleide*, è fatto ricorso al linguaggio della lirica, e cioè all'idioma del petrarchismo[10]. Nell'occasione presente, quanto è doveroso discriminare almeno tra petrarchismo microtestuale (della lingua e dello stile) e petrarchismo macrotestuale (dell'ordinamento e della strutturazione)[11], altrettanto è opportuno insistere piuttosto sulla distinzione tra poesia «solamente petrarcheggiante» e poesia «propriamente petrarchista»[12], o – *plus ultra* – fra petrarchismo bembesco e petrarchismo post-tassiano. È quindi di una siffatta qualità di scrittura argentea che nel nostro canto ci avverrà di rinvenire tracce, tali dovendo essere giudicate delle occorrenze come la quasi letterale citazione di un sinatroismo passato in proverbio (ed appunto potuto poi rifiorire nel titolo di una moderna raccolta di liriche[13]):

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, (*R.V.F.*, 303, 5.)
Fior, frondi, erbe, aure, antri, ombre, onde soavi. (12, f.)

---

[10] Ma anche del Dante "amatorio" di *Inf.*, V, 100. («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,») il Nostro mostra di sapersi giovare («Fiamma che a gentil cor ratta s'aventa»; 50, e.).

[11] Cfr. (oltre a G. RABONI, *Tra manierismo e barocco*, in *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti*. *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*. Catalogo della mostra, Pavia, Cardano, 2002, p. 166 e a S. BARELLI, *Introduzione* a G. PRETI, *Rime*, a cura di Id., Roma-Padova, Antenore, 2006, p. XVIII) S. ALBONICO, *Ordine e numero*. *Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 13 e A. RONCACCIA, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 232.

[12] M. SANTAGATA, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, ETS, 2006, p. 91. Più in generale, cfr. A. GRANESE, *L'aquila e il poeta*. *Ricerche e studi di letteratura italiana*, Salerno, Edisud, 1991, pp. 34-36; V. RODA, *Homo duplex*. *Scomposizione dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 151, n. 3; W. SPAGGIARI, *In mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi*. *Note e ricerche di letteratura moderna*, Catanzaro, Pullani, 1993, p. 87.

[13] A. MARTINI, *Fior', frondi, herbe*. Con un disegno di Hilde Fieguth, Lugano, Bernasconi, 1996.

o uno stico tergemino dove si avvincono correlazione diretta (A_1 B_1 – A_2 B_2 – A_3 B_3) e gradazione crescente ($A_1 < A_2 < A_3$):

[Molto può,] [nulla teme,] [al tutto aspira.] (45, f.)

o un'edita metafora reciproca che aguzza e bene occulta nel suo seno un incrocio di membri figurali ed un altro di parti del discorso:

Che sembran così i fior (X) terrene stelle (Y)
Come le stelle (Y) ancor fiori (X) celesti;

Che sembran così i fior terrene (A) stelle (S)
Come le stelle ancor fiori (S) celesti (A); (6, e.-f.)

o manierismi precipuamente tasseschi quali la relativa al congiuntivo eventuale[14]:

Può ogni dolor scacciar *che più l'aggravi*; (12, d.)

Il celar quel *ch'altri con gioia miri* (22, g.)

e il distanziamento d'un epiteto di oscurità (che sembri amplificarne la suggestione)[15]:

---

[14] Cfr. D. COLUSSI, *Costanti e varianti del Tasso lirico*. *Il manoscritto Chigiano L VIII 302*, Roma, Aracne, 2009, pp. 127-128 e L. TROTTI, *Torquato Tasso tra gioventù, maturità e parvenze anacreontiche*. *Commento alla canzone «Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno»*, in «Versants», 2011, (58, 2), p. 228.
[15] Sul tipo di: «[…] *il suo vago/* con ciascuna di lor *notturno* viene;» (*Lib*., XIII, 4, a.-b.), giustappunto rivivente in un Pascoli: «[…] un *sogno* che *notturno* arse […]» (*Digitale purpurea*, III, 14.).

Bosco ricerca *ombroso* […] (3, c.)

A ben riflettere, con tutto ciò ci troviamo alle prese con quella *Auflösung* del lessico in sonorità autosignificante che di Tasso è sia conquista suprema (all'indomani del disputare cinquecentesco) sia inestimabile retaggio (sino almeno all'età dell'Arcadia). Ed allora i conti torneranno quando si sarà riconosciuto che lo Zinano del quinto canto ci suona talvolta (nelle accessioni all'eminentemente melodrammatico motivo dell'eroina derelitta e delusa)[16] operistico in guisa eclatante.

Consideriamo il blocco di *27*: + *28*:, e anzitutto il prevalere in esso (34-45; 46-61) del regime del dialogo sul regime del racconto. Entro una costruzione complessiva che può essere stimata come la sequenza di due antipodi orazioni probatorie (la prima [37-40] argomentando in pro di un paradosso [degno amore è quello di chi si tiene lungi dalla persona diletta], la seconda [53-56] difendendo invece il senso comune [verace amore è quello di chi per nulla si discosta dall'oggetto bramato]), nitidamente scorgiamo profilarsi un *pattern* muliebre (la donna tradìta e querelosa) che d'un sùbito ci riporta a Rinuccini (l'Arianna del dramma per musica) e Marino (l'Arianna dell'idillio favoloso).

Ed ecco dunque (nell'alveo di un verso: «Son donzella ben io, ma son guerriera,» [IX, 103, a.], il quale, un po' a rovescio, anticipa l'*incipit* d'una celebre arietta di Metastasio: «Son regina e sono amante,»[17]) lasciarsi sorprendere una *tournure* (l'interrogativa di costernazione):

Che mi vanti di glorie? Una schernita
Così da te non de' più alzar la faccia, (59, e.-f.)

[16] Cfr. D. CHIODO, *Il soprano Armida*, in «Studi tassiani», XL-XLI, 1992-1993, p. 179.
[17] *Didone*, i, 5, 79.

che chiunque abbia un tantino d'orecchio (e si guardi perciò di concordanze tanto tanghere da alfine fuorviare) immediatamente ricollega alla librettistica del Settecento:

Ch'io speri? Ma come?[18]

Ch'io parta? M'accheto,[19]

Ch'io mi scordi di te?[20]

Con la sua memorabile Martilla corrucciata in ismania:

Che accenni? Forse vuoi che donna offesa
O parli dolce o freni la favella?
Non può dolce parlar chi tosco ha in core,
Né tacer lingua che per doglia more. (60, e.-h.)

e rampognosa per gelosia:

Non t'arrossar, so ben che trovar tenti
Novelle perché d'altro ti compiaci.
Ma se d'Amor schivi dolci or guerre or paci,
Se fuggi i pregi miei, sprezzi i lamenti,
Se aborri i vezzi, se rifiuti i baci,
Se quasi sien viltà le gioie sdegni,
Confessa almen che in te l'amor non regni. (57)

---

[18] P. METASTASIO, *Issipile*, iii, 5, 5.
[19] P. METASTASIO, *Zenobia*, i, 6, 33.
[20] G. VARESCO?, Recitativo KV 505, 1.

Non finger più d'amante e nome e merto:
Tu non poi più ingannar chi t'ha scoverto. (58, g.-h.)

(nonché intesa ad andare convertendo contrapposti in dilemmi:

Come fo guerra a quel che sì mi piace?
Come do pace a quel che sì m'offende? [63, g.-h.]

e disgiunzioni:

Che fa la man? Deh, la ricusa o prende? [63, d.]

Qual più t'aggrada eleggi, o pace o guerra.» [63, h.]

e quindi il barocchismo delle antitesi in singhiozzi e sospiri vezzosetti:

Sien vili. Ecco li taccio. Indegno drudo
Sia quel ch'habbia d'Amor dolce vaghezza. [53, a.-b.]

Ma almen non mi vuoi dir come fai, crudo,
A sprezzar quel piacer che ogn'un sì apprezza? [53, e.-f.]

per rapporto a un Eraclio combattuto[21] [31-32, 67-68] al pari dei virtuosi di Trapassi), Zinano, allora, è come avesse *in nuce* già approntato[22] quella sintesi di affetto e

---

[21] Non escludo che al duplice sembiante assunto dal chiasmo nel canto (poiché ad alcuni basici e stativi:

Fa uscir le rose dove i gigli aprio. [19, h.]
A verace pietà da un dolor finto. [25, h.]

gorgheggio[23] che di lì a un secolo, e ancor oltre, avrebbe entusiasmato tutta Europa. Si badi: non mi sogno di postulare un epigono del gran Torquato che preluda a Felice Romani, ma senz'altro mi trovo convinto – e assai mi piacerebbe convincere – che, se si ammette una direttrice melica e patetica la quale da Armida disperata mena dritta a Didone abbandonata, è in essa che più di un secentista (e quindi anche l'autore in parola) trova un pascolo a sé confacevole e aggredisce – o trasmette – prototipi.

Infine, proviamo a fuoruscire dagli stessi confini del canto. Esso spicca bensì tra gli altri per la sua natura di isolato e stagnante interludio, ma, come si fregia di qualche rinvio interno che ne sostanzia e sottolinea la centripeta coesione[24], così attiva dei richiami foranei che lo pongono in dinamica e pregnante connessione con anteriori momenti della storia. Le due esordiali effemeridi di V (1) e III (1, a.-b.) fanno coppia (sebbene all'inverso: notturna questa, mattutina quella), perché entrambe avvian divisamenti scellerati, dolosi e nocevoli (*10*: e *24*:*i:*). Del pari, il finale del canto (la divozione di Siroo [*31*:*i*:] ha per esito la sua – futura – restaurazione da parte di Eraclio [*31*:*ii*:]) si riattacca a un precedente passaggio (la divozione di Siroo [*6*:*iii*:] ha per esito il suo spodestamento da parte di Cosdra

---

se ne mescon di afforzati e fervescenti:

> Sempre il lusinga *più*, *più* al sen lo stringe. [30, h.]
>
> […] l'arti divisa
> *Tutte* e *tutte* usa […] [33, g.-h.])

sia ascrivibile il rispettivo – e finissimo – simbolismo di onore e passione in contrasto nell'animo del sovrano.

[22] Con, appunto, promettenti efflorescenze di belcanto *in re lacrimabili*:

> il seno allaga di più amArO piAntO;
> *par* che al *pAr*tIr di lui voglia morire
> e già di duol *pAr*lI morire a canto. (25, b.-d.).

[23] Cfr. (oltre a C. MAEDER, *Metastasio, l'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 57 e a R. MELLACE, *L'«Achille in Sciro» di Pietro Metastasio*, in «Studi italiani», VII, 1995, p. 75) P. GALLARATI, *Musica e maschera*. *il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT / musica, 1984, pp. 26-27; D. GOLDIN, *La vera fenice*. *Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 7; *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. LXI-LXII.

[24] Le dicerie di Eraclio e Martilla sono ambedue introdotte (33; 47) da similitudini zoografiche: del cane (schizzo etologico da naturalista) e dell'uccellatore (favola venatoria da novelliere).

[6:*iv*:]), non fosse che, nelle due pericopi, un'identica causa (la santimonia del principe) produce effetti esattamente opposti, in quanto via via correlata a contesti in tutto diversi: bell'esempio, ed invero elegante, di quell'espediente narrativo[25] onde uno spostamento da luogo a luogo induce una commutazione nel *plot*.

Il nesso tra principio causale (di effezione) e principio spaziale (di traslazione) quale si offre alla vista nel segmento conclusivo del quinto canto riveste il più grave rilievo, perché tocca uno degli essenziali nuclei (i. e. uno dei tratti separativi) dell'*Eracleide* in confronto alla *Liberata*. Mentre infatti, in quest'ultima, a una sorseggiatissima voluzione nel tempo – da catadromia ad anadromia –[26] si conserta (quanto alla lizza dello scontro fra gli eserciti) una ferrea stabilità nel luogo (Gerusalemme: città santa, sito fatidico e teatro della vicenda)[27], nella novatrice[28] *Eracleide* (dove, non a caso, scoppio del conflitto e cominciamento della favola coincidono, in barba all'archetipo omerico dell'*in media re*) l'iniziativa bellica del giusto (volta a sconfiggere il nemico, epperò, per prima cosa, a raggiungerlo) si realizza in un trasferimento, cioè in un eradicante *march to East*. Adunque – e senza ambagi – il bene è a Occidente e il male è a Oriente, come pure convalidano, nel poema, tanto il previo trasloco da Est ad Ovest del convertito ed esiliato Siroo (II, 23-25), quanto l'opzione dell'iniquo Aumaro (*47*:*i*:), che, per meglio colpire il pio Eraclio, elegge, anziché di affrontarlo in Asia, di puntare sui suoi greci dominî in

[25] Che riconosco funzionare in una fiaba di Andersen (*Hyrdinden og Skorstensfeieren*), dove è proprio la spaziale esperienza della vastità, frammezzo a quella della ristrettezza, a cangiare il ruolo della guida, da liberativo (perché permette di uscire) a salvifico (perché consente di rientrare); o nel bellissimo *O roubo da Quinta das Vinhas* di Pessoa, nel quale il ribaltarsi dello *status* di Claro da origine a termine della medesima azione (cioè da soccorrevole promotore di un'indagine – in quanto intercede per un sospettato – a sospettato egli stesso – in quanto incauto promotore dell'indagine –) è sottilmente demarcato dal transito (suo e dell'inquirente) dal chiuso all'aperto di Lisbona.

[26] Cfr. G. P. MARAGONI, *L'onda e la spira. Saggio di ricerca sull'artificio anacronico nel «Conquisto di Granata» di Girolamo Graziani*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 15-16.

[27] Cfr. G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Roma, Bonacci, 1977 (1968[1]), pp. 217-219 e S. CIPRIANI, *Gerusalemme nella tradizione biblica e nella visione del Tasso*, Riass. dattil. della relazione omonima al Convegno sul tema: *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana* (Napoli-Caserta-Sorrento, 23-27 ottobre 1996).

[28] Sull'esemplarità quale concepita e fruita dai barocchi, vd. D. DEL PESCO-A. HOPKINS, *La città del Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 6 (e cfr. G. LABROT, *Roma 'caput mundi'. L'immagine barocca della città santa. 1534-1677,* ed. it. Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 154 e 176; N. MARCONI, *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVII secolo*, Città di Castello, Edimond, 2004, pp. 8-9; J. CONNORS, *Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca*, ed. it. Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 16-20).

Occaso (IX, 108-113). E da un filoasburgico[29] (e forsanco antiadriatico)[30] della razza del nostro Zinano, c'era forse altro da attendersi?

Giampiero Maragoni

[29] Cfr. U. ONORATI, *Gabriele Zinano, Signore di Bellay. Un trattatista della ragion di Stato e intellettuale della Controriforma reggiano*, in «Contributi», IX, 1985, 2, pp. 9-10.

[30] Ferme e illuminanti, su ciò, le indicazioni di C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. Catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 22-25. Dello stesso Dionisotti si vd. anche *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 214 e 220 (oltre a *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in «Lettere Italiane», XXIII, 1971, 4, pp. 474 e 477, cui si sono ultimamente uniti M. LEFÈVRE, *Immaginario e ideologia apocalittica nelle rime per la battaglia di Lepanto. Poeti italiani e spagnoli*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 97-123 e C. GIBELLINI, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008).

Letture critiche

In questa sezione saranno accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e *all'interdisciplinarità.*

Note sull'opera di Thomas Bernhard

Uno dei massimi esponenti del teatro contemporaneo è l'autore austriaco Thomas Bernhard (1931-1989), la cui vasta produzione si rivela sempre più spesso un mezzo utile per comprendere alcune patologie croniche della società, colpita in quegli anni dal secondo conflitto mondiale e dalla crisi economica. Il quadro politico austriaco è in particolar modo oggetto delle aspre critiche dell'autore.

L'energia assoluta sprigionata nelle sue rappresentazioni viene trasmessa agli spettatori in modo coinvolgente e progressivo. I suoi personaggi apparentemente bizzarri e ridicoli sono, in realtà, un raro esempio di determinazione, pronti a sfidare il disprezzo e la contrapposizione di chi li circonda anche a costo del più totale isolamento. Il progetto tendenzialmente megalomane che si prefiggono i due protagonisti della *Forza dell'abitudine* (*Die Macht der Gewohnheit*, 1974) e del *Teatrante* (*Der Theatermacher*, 1984) sono il tipico esempio di fallimento personale rispetto alla realizzazione di un sogno impossibile. La scarsa partecipazione della compagnia teatrale che non condivide la ricerca ossessiva e maniacale della perfezione è solo una delle ragioni del mancato compimento del progetto artistico iniziale. Le vere motivazioni vanno ricercate secondo Bernhard in un quadro storico più ampio e complesso in cui il reiterarsi di comportamenti personalistici completamente avulsi dal contesto sociale, che avranno come estrema conseguenza anche alcune dittature del '900, ci aiuta a comprendere da dove nasce la scarsa coesione sociale.

Il primo fattore di coesione sociale è, secondo Emile Durkheim, la religione. L'ambizione individuale perseguita a ogni costo è, invece, un fattore fortemente disgregante, anche se in questo caso la motivazione del singolo potrebbe alimentare il successo di tutto il gruppo. La visione pessimistica della società di Thomas Bernhard è ben descritta nei due testi del 1974 e del 1985, in cui la frustrazione e l'angoscia

esistenziale degli attori non prevedono nessuna via d'uscita ma solo la cieca obbedienza alle imposizioni dell'autore. Il raggiungimento di questo ambizioso progetto è, per l'uno e per l'altro protagonista, l'ultima speranza prima di decretare il fallimento definitivo della loro attività professionale.

Il contesto in cui si recita *La forza dell'abitudine* è quello di una compagnia circense in cui un domatore di animali feroci e una ballerina che si cimenta in esercizi di equilibrio su una corda sospesa nel vuoto rischiano quotidianamente la vita per soddisfare le richieste sempre più arroganti del proprietario del circo. Quest'ultimo, perennemente insoddisfatto del lavoro dei due, pretende un'esibizione perfetta, non curante della loro scarsa esperienza artistica. Il sogno di gloria del signor Caribaldi dovrà essere coronato, oltre che da uno spettacolo circense di massimo livello, anche da un'eccellente esecuzione del quintetto *La Trota* di Schubert, i cui interpreti sono nuovamente gli artisti dilettanti della sua compagnia.

Il Teatro Eliseo, nel novembre del 2006, ha ospitato Alessandro Gassman nel ruolo di regista e attore protagonista dell'opera. Abilmente truccato e camuffato, il giovane Gassman è stato reso quasi irriconoscibile. Gli spettatori, profondamente colpiti da questa trasformazione scenica, sono stati intrattenuti, oltre che dal testo originale, anche dalle evoluzioni di alcuni veri circensi.

L'altro monologo di Bernhard prima menzionato, intitolato *Il teatrante*, nella traduzione di Umberto Gandini e con la regia di Franco Branciaroli, è stato proposto nel febbraio del 2014 al teatro Quirino di Roma. Ancora una volta il protagonista riduce al silenzio i suoi collaboratori, costretti a subire passivamente i suoi comportamenti tirannici e collerici. Alcune delle più celebri personalità della politica sono accuratamente selezionate per completare la sua visione critica della società. L'austriaco Metternich, Napoleone Bonaparte, Adolf Hitler sono tra coloro che vengono descritti in maniera ironica nella trama del delirante progetto di un attore di teatro che spera di accreditarsi definitivamente davanti alla propria famiglia e a un piccolo pubblico di provincia come autore di successo del difficile testo *La ruota della storia*.

L'infelice esistenza di Bernhard, caratterizzata da abbandoni, malattie e dalla morte prematura di persone care, impone, nelle sue rappresentazioni teatrali e narrative, la centralità degli aspetti negativi dell'esistenza umana. Nel romanzo del 1983, *Il soccombente* (*Der Untergeher*), tradotto in italiano da Renata Colorni per Adelphi nel 1985, viene evidenziato anche l'estremo gesto del suicidio, che appare per uno dei tre protagonisti l'unica soluzione praticabile dopo aver consumato un'insopportabile delusione causata dalle maggiori capacità musicali dei suoi colleghi concertisti. Il sociologo Emile Durkheim ha prodotto nel 1897 uno studio monumentale proprio sul suicidio (*Le Suicide, étude de sociologie*), individuandone varie tipologie. In questo senso le opere di Thomas Bernhard analizzano temi oggetto di studio da parte della moderna sociologia: l'ambizione, il successo individuale, la visibilità ad ogni costo non sono più un aspetto tipico dei grandi condottieri, degli uomini politici, degli scienziati e degli intellettuali, ma diventano sempre più spesso una meta irrinunciabile anche per l'uomo qualunque. Il terrore di rimanere nella mediocrità e nell'anonimato induce persino a gesti semplicemente volgari, pericolosi e fondamentalmente inutili per ottenere anche solo cinque minuti di notorietà.

Tutto questo è talmente attuale che il testo del 1983 è stato adattato all'utilizzo teatrale ed è andato in scena al Teatro Parenti di Milano, nel gennaio del 2014, in una riduzione firmata da Ruggero Cappuccio, che ha compiuto un'operazione complessa ma utile ai fini della maggiore diffusione del "pensiero" bernhardiano.

Valerio Sergio

Aligheri Dante, di Firenze: Premio Oscar per gli Effetti Speciali

I premi Oscar, come si sa, vennero assegnati per la prima volta nel 1929, quando i soci dell'*Academy Award*, «per elevare gli standard di produzione sotto l'aspetto educativo, culturale e scientifico», decisero di segnalare i film che, per vari motivi, si erano particolarmente distinti durante l'anno. All'inizio le statuette furono sei, ma, ben presto, divennero prima undici e poi venticinque. Tra queste, c'è anche quella assegnata per gli effetti speciali (visivi e sonori). In un'arte che vive di magia e che tende a stupire gli spettatori, questo premio è il riconoscimento ufficiale all'inventiva e alla fantasia dei cineasti.

Se il cinema fosse stato inventato sei secoli prima, non c'è alcun dubbio che tra i premiati ci sarebbe stato anche il fiorentino Alighieri Dante per tutto quello che è riuscito a inventare nella *Divina Commedia*. Prendiamo in esame, come esempio, alcuni di questi effetti speciali; precisamente quelli che si ritrovano nei versi 1-108 del canto XIII dell'*Inferno*.

Dante e Virgilio sono nel secondo girone e stanno attraversando un bosco impenetrabile, senza sentiero, pieno di sterpaglia e formato da alberi dai rami nodosi. In questa ideale scenografia da cinema dell'orrore vivono le Arpie, progenitori di tutti i mostri che il cinema ci ha fatto vedere: King Kong, Godzilla, i *Goonies*, i dinosauri, gli squali, le formiche, i topi, i serpenti, gli uccelli, le mosche, le formiche, i ragni, i vermi ecc.

Le brutte Arpie di Dante hanno grandi ali, taglienti artigli e ventri pennuti, ma anche colli e visi umani. E c'è già in questa scelta la caratteristica comune a tutti i mostri cinematografici: l'antropomorfismo. Gli animali agiscono come gli uomini, si

organizzano, diventano cattivi o buoni, ragionano, sono furbi, si ribellano, hanno sentimenti.

Le “invenzioni” di Dante continuano con la straordinaria idea di allargare l’antropomorfismo anche alla vita vegetale, dando voce agli alberi del bosco infernale e trasformando tronchi e rami in facce, busti, mani, dita. Da esperto narratore, il Sommo Poeta procede creando suspense e giocando con le parole. Nel bosco si sentono dei lamenti, ma non si capisce da dove provengano. Dante “crede che Virgilio creda ch’egli crede” che le voci giungano da anime di dannati le quali, per un sadico gioco a rimpiattino, se ne stiano nascoste dietro gli alberi. La verità è ben più drammatica e «per troncare i dubbi» Virgilio invita Dante “a troncare il ramo d’un albero”. È allora che scatta un secondo effetto speciale: dal ramo staccato fuoriesce del sangue e l’albero parla, dichiarando di essere l’anima in pena di Pier delle Vigne, il segretario particolare di Federico II, ingiustamente accusato di tradimento. Quando questo fedele servitore, al culmine della propria carriera, poteva dire di conoscere tutti i segreti dell’Imperatore, gente piena d’invidia aveva voluto gettare su di lui il fango del sospetto ed egli, non resistendo alla vergogna, s’era suicidato. A causa del peccato mortale commesso (è Dio che dà la vita e solo Lui può toglierla), com’è noto, Pier delle Vigne è costretto a subire l’eterna condanna della trasformazione in essere vegetale, oggetto di tortura delle brutte Arpie, che non smettono di pascersi delle sue foglie.

Nel *Mago di Oz* (1939), Victor Fleming fa parlare un leone, anima uno spaventapasseri e un uomo di latta; in *E.T. – L’Extra Terrestre* (1982) Steven Spielberg e Carlo Rambaldi danno fattezze umane a un pupazzo elettronico; nelle dodici ore dell’interminabile trilogia del *Signore degli anelli* (2001/2002/2003) si vede di tutto: maghi, elfi, anelli incantati… L’utilizzo degli effetti speciali spettacolarizza il film e tende a soddisfare l’esigenza degli spettatori che, in fondo, restano eternamente bambini e desiderano vivere davanti allo schermo momenti di incanto.

Da un veloce excursus della storia del Premio Oscar risulta che, in questo settore, sono stati assegnati riconoscimenti a cavalli[1] e tappeti volanti[2], a fantasmi burloni[3], ad astronavi e marziani[4], a sottomarini abilmente ricostruiti in studio[5], a mari che si spalancano al tocco di una bacchetta[6], a bighe che vanno in mille pezzi e gareggiano al Circo Massimo[7], a donne che volano appese a un ombrello[8], alla miniaturizzazione di uomini e cose[9], ad animali che giocano a calcio[10], a gorilla che si arrampicano sui grattacieli[11], a superuomini[12] e ad alieni[13], a eroi senza paura che compiono mirabolanti imprese[14], a dinosauri che attaccano gli uomini dopo secoli di letargo[15]…

Nessun dubbio che l'assegnazione di una statuetta con la faccia dello zio Oscar[16] ad Alighieri Dante, di Firenze, sarebbe stata più che meritata.

Italo Spada

Parole-chiave: Dante, effetti speciali, Premi Oscar

---

[1] *Il ladro di Bagdad* (1940) di Ludwig Berger.
[2] *Idem.*
[3] *Spirito allegro* (1946) di David Lean.
[4] *La guerra dei mondi* (1953) di Byron Haskin e *Guerre stellari (*1977) di George Lucas.
[5] *20.000 leghe sotto i mari* (1954) di Richard Fleische.
[6] *I dieci comandamenti* (1956) di Cecil B. De Mille.
[7] *Ben Hur* (1959) di William Wyler.
[8] *Mary Poppins* (1964) di Robert Stevenson.
[9] *Viaggio allucinante* (1966) di Richard Fleischer e *Salto nel buio* (1987) di Joe Dante.
[10] *Pomi d'ottone e manici di scopa* (1971) di Robert Stevenson.
[11] *King Kong* (1976) di John Guillermin.
[12] *Superman* (1978) di Richard Donner.
[13] *Alien* (1979) di Ridley Scott.
[14] *I predatori dell'Arca perduta* (1980) di Steven Spielberg.
[15] *Jurassic Park* (1993) di Steven Spielberg.
[16] È noto ai più l'aneddoto sull'origine del nome Oscar. Quando gli accademici dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences videro per la prima volta la statuetta di 25 cm di bronzo rivestita d'oro, disegnata da Cedric Gibbons, allora Direttore artistico della MGM, e realizzata dallo scultore George Stanley, pare che uno dei soci abbia esclamato: «Oh, Dio, somiglia a mio zio Oscar!».

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Angelo Fortunato Formiggini:
trent'anni di attività editoriale in sette grafici

L'attività editoriale di Angelo Fortunato Formiggini è stata ufficialmente inaugurata il 29 maggio del 1908, data della pubblicazione della raccolta di sonetti burleschi inediti del Tassoni e di altri autori, intitolata *La Secchia*.

Laureatosi nel 1901 in Giurisprudenza[1] e nel 1907 in Filosofia morale[2], giovane professore alle prime armi, s'improvvisa editore a trent'anni appena compiuti. Il suo percorso di vita, sino ad allora, si denota, oltre che per l'evidente vastità di interessi, anche per una certa indecisione. Una volta emersa la passione per l'editoria, tuttavia, Formiggini comprende che non rimane tempo per ulteriore esitazione e si tuffa completamente in questa attività, nuova e affascinante.

La sua carriera si dispiega dal 1908 al 1938, anno del tragico suicidio, senza interruzioni. È possibile osservare quei trent'anni da diverse prospettive: da ognuna di esse, si rivela differente.

Da un punto di vista prettamente economico, la professione risulta poco redditizia; i motivi sono molteplici e non tutti di facile comprensione: Formiggini svolge il suo lavoro con passione e dedizione ma non è un buon amministratore e, nonostante i cospicui investimenti di denaro, sono davvero poche le occasioni in cui riesce a trarre un reale profitto dalla sua attività.

A livello personale, tuttavia, è un lavoro appagante, in cui l'editore s'immerge completamente con entusiasmo e inventiva. Sono molte le iniziative di successo attribuibili a Formiggini: prima fra tutte quella di un'*Encliclopedia Italica*[3], idea che, nonostante sia poi stata portata avanti dall'Istituto Giovanni Treccani per la

---

[1] A. F. FORMIGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo e a marcia sulla Leonardo. Libro edificante e sollazzevole*, Roma, A. F. Formiggini, 1923, p. 116.
[2] Questa seconda tesi viene, successivamente, pubblicata: A. F. FORMIGGINI, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*, a cura di L. Guicciardi, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, 1989.
[3] A. F. FORMIGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo*, op. cit., p. 161.

fondazione dell'*Enciclopedia Italiana*, era stata inizialmente suggerita proprio dall'editore. Formiggini è, inoltre, il fondatore dell'Istituto per la Propaganda della Cultura Italiana, successivamente noto come Fondazione Leonardo, le cui sfortunate vicende lo porteranno a scontrarsi col ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile. La casa editrice si distingue, fra le altre, per il gran numero di collane[4], di cui alcune di grande successo e originalità, pubblicate nel corso degli anni.

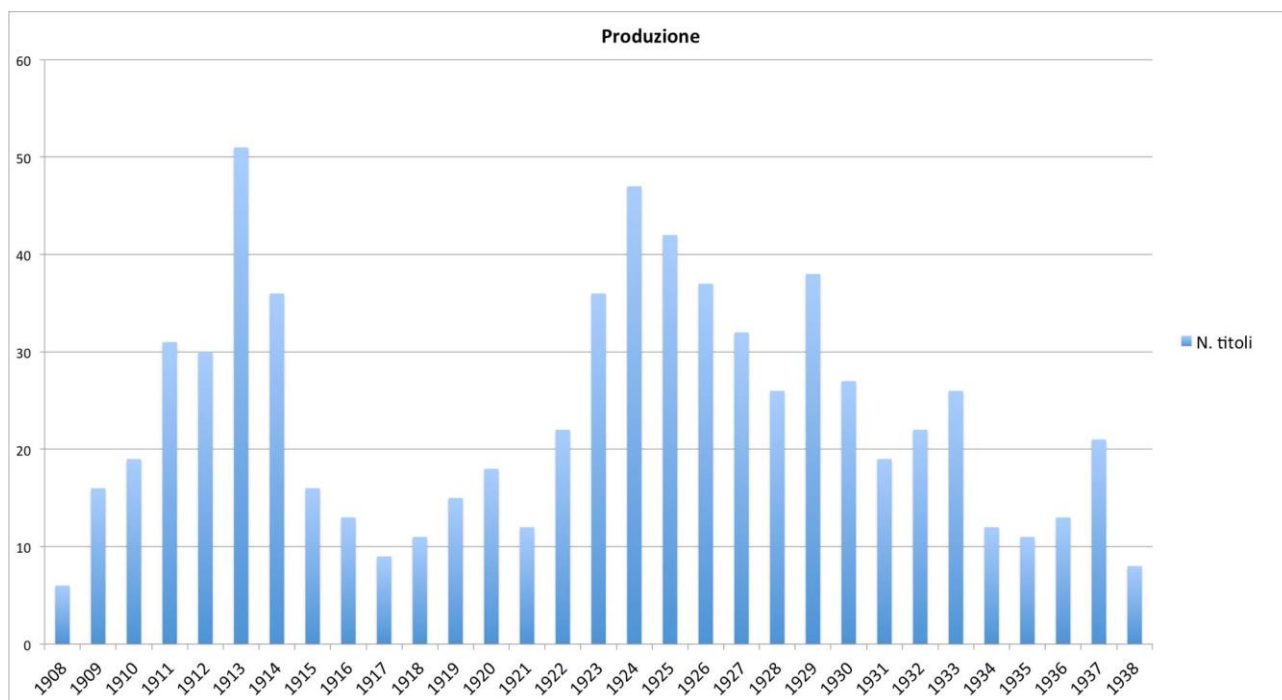
Sebbene il tornaconto economico si riveli davvero poco incoraggiante, quindi, l'editore guida, fino alla fine, la propria piccola casa editrice con tutta la passione e l'entusiasmo possibili.

Per percorrere questi trent'anni di carriera provando a osservarli da diversi punti di vista, si è rivelato utile realizzare dei grafici, basandosi sui dati riportati principalmente negli *Annali delle edizioni Formiggini (1909-1938)*[5].

---

[4] Oltre alla «Biblioteca di filosofia e pedagogia», ai «Profili» e ai «Classici del ridere», si ricordano: «Medaglie», «Apologie» e «Poeti italiani del XX secolo», solo per citarne alcune.

[5] E. MATTIOLI, A. SERRA, *Annali delle edizioni Formiggini (1909-1938)*, Modena, S.T.E.M.-Mucchi, 1980.

Grafico 1: andamento della produzione

In questo grafico sono stati inseriti i dati relativi alla produzione nell'arco dei trent'anni di attività editoriale. In particolare, sull'asse delle *x* sono indicati gli anni, dal 1908 al 1938, e su quello delle *y* il numero di volumi pubblicati.

Dopo il 1908, anno in cui i titoli pubblicati sono, naturalmente, pochi, meno di 10, si osserva una graduale crescita che raggiunge il picco massimo nel 1913: oltre 50 volumi. Si tratta di un record che Formiggini non riuscirà mai più a raggiungere.

Il 1913 è un momento di grande crescita per la casa editrice. Formiggini, fin da subito, manifesta la propria predilezione per le collezioni, anziché per i libri sciolti, ed è proprio allora che lancia la collana destinata a riscuotere il maggior successo, i «Classici del Ridere»[6]. Con questa si prefigge di raccogliere tutti gli autori e le opere che hanno fatto la storia dell'umorismo - nel senso più ampio - nella letteratura. È grazie a questa collana che Formiggini intreccia alcuni dei rapporti più duraturi con

---

[6] Cfr. L. GUICCIARDI, *Le vicende editoriali dei «Classici del ridere»: dal progetto alla ricezione*, in *A. F. Formiggini un editore del Novecento*, a cura di L. Balsamo R. Cremante, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1981.

collaboratori di diverso genere; per realizzarla, infatti, coinvolge traduttori, curatori e un gran numero di illustratori con cui lavorerà molte altre volte ancora.

È in questa circostanza, inoltre, che si consolida un'altra caratteristica fondamentale della produzione formigginiana: l'amore per la grafica, la cura maniacale delle proprie edizioni in ogni aspetto, dalla pregevolezza dei materiali impiegati alla ricchezza delle decorazioni e delle illustrazioni.

Nonostante gli ottimi riscontri ricevuti dal lancio dei «Classici del Ridere», osserviamo un graduale calo della produzione negli anni a seguire; con l'avvicinarsi della Grande Guerra, infatti, l'attenzione di Formiggini si concentra sempre più sulla situazione politica, la quale lo interessa e coinvolge a tal punto che, non appena l'Italia entra in guerra, l'editore sente la necessità di arruolarsi come volontario: modenese di nascita, più volte Formiggini chiarisce che, sopra ogni altra cosa, egli si identifica come "italiano" (più che come ebreo)[7].

È interessante osservare come l'andamento della produzione della casa editrice segua passo passo quello della vita dell'editore: nel periodo in cui Formiggini è arruolato e, quindi, è molto meno presente in famiglia e sul lavoro, si registra il primo significativo calo della produzione, la quale riprenderà a crescere solo al termine della guerra e con il ritorno dell'editore.

La crescita che segue la fine del conflitto si rivela, tuttavia, effimera e provvisoria. Formiggini sarà, infatti, assorbito da un nuovo progetto: la già citata Fondazione Leonardo, che lo coinvolgerà completamente. I primi anni Venti sono anni fertili, in cui l'editore convoglia tutte le energie in numerose nuove iniziative, per lo più legate alla Fondazione. Con questa si prefigge l'obiettivo di promuovere la cultura italiana all'interno del Paese e all'estero. Il suo programma è ambizioso e nobile e attrae presto l'interesse di molte personalità di spicco, prima fra tutte quella del ministro Gentile, che erige la Fondazione a Ente Morale. Si tratta di un momento molto significativo, in quanto sembra che Formiggini riceva i meritati riconoscimenti,

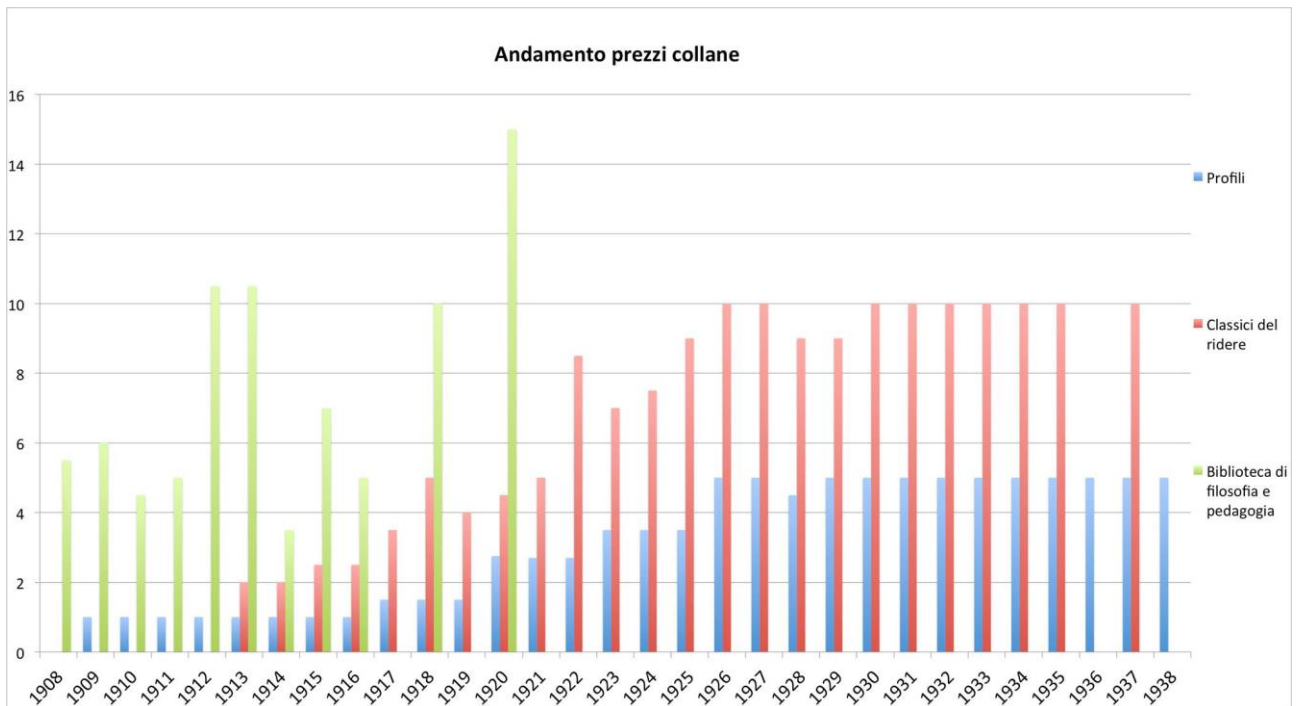
[7] Non a caso, quando nel 1938 Formiggini decide di togliersi la vita precipitando dalla Ghirlandina, torre simbolo della propria città, lo fa al grido di «Italia! Italia! Italia!»; N. MANICARDI, *Formìggini. L'editore ebreo che si suicidò per restare italiano*, Modena, Guaraldi, 2001, p. 160.

distinguendosi per il proprio lavoro. Quella che appare inizialmente come un'occasione di crescita si rivela, però, una cocente delusione: le pretese del ministro si fanno sempre più invadenti, la presa del Governo si stringe in maniera soffocante attorno all'editore impotente, che viene, infine, estromesso con l'inganno da quella che considera a tutti gli effetti la propria creatura.

Ferito, ma di nuovo libero, Formiggini può tornare a concentrarsi sulla casa editrice, che riprende a crescere in termini di produzione. Tra il 1923 e il 1924 si registra, infatti, un nuovo significativo incremento. In questi due anni, fra gli altri, è importante ricordare l'uscita dell'opera di cui Formiggini è autore: *La ficozza filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo*, polemica rivolta al ministro Gentile in riferimento all'episodio legato alla Fondazione e primo sintomo del disinganno che, ben presto, coglierà l'editore in relazione al fascismo, movimento politico in cui ha creduto e sperato.

A partire dal '24, la casa editrice pubblica un numero sempre inferiore di volumi. È una discesa lenta ma inesorabile, interrotta solo raramente da alcune annate in controtendenza (nel '29, nel '33). Il calo della produzione accompagna l'editore verso la fine della propria attività e della propria esistenza, fin quando, nel 1938, deluso e amareggiato dalla situazione politica e impossibilitato, a causa delle leggi razziali, a proseguire il lavoro, non sceglie il suicidio come forma di protesta.

Grafici 2 e 3: andamento dei prezzi

Anche osservare l'andamento dei prezzi può essere interessante per valutare la crescita della casa editrice. Tuttavia, a causa della pubblicazione di alcuni volumi particolarmente onerosi, la crescita appare, dal primo grafico, incostante: al 1931 e al 1936 risalgono, per esempio, due riedizioni del *Chi è?, Dizionario degli italiani d'oggi*, volume molto corposo, curato, come sempre, con la massima attenzione grafica e, dunque, messo in vendita a un prezzo superiore a quello medio.

Per costruirsi un'idea più realistica, si è ritenuto utile analizzare i prezzi di alcune collane particolarmente significative all'interno della produzione formigginiana: la «Biblioteca di filosofia e pedagogia», i «Profili» e i «Classici del Ridere».

La prima delle tre collane a essere lanciata sul mercato è la «Biblioteca di filosofia e pedagogia», la quale conta, in tutto, ventisette volumi. Si tratta di una collezione abbastanza eterogenea, composta da opere di diversa lunghezza e tra loro disorganiche. Per questo motivo, i prezzi variano di volta in volta e il loro andamento complessivo è altalenante nel tempo, non risponde a un crescita graduale: si parte da un minimo di 3 lire a un massimo di 15. Le pubblicazioni si interrompono, inoltre, nel 1920.

La seconda è «Profili»[8], una delle collezioni di maggiore successo della casa editrice nonché la più duratura: edita per la prima volta nel 1909, rimane in catalogo fino al 1938. Si compone di volumi di dimensioni limitate, in cui esperti e studiosi analizzano personaggi di spicco di diversi ambiti, da quello politico al culturale. I

[8] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, Vaciglio, Riccardo Franco Levi editore, 1977, pp. 10-11.

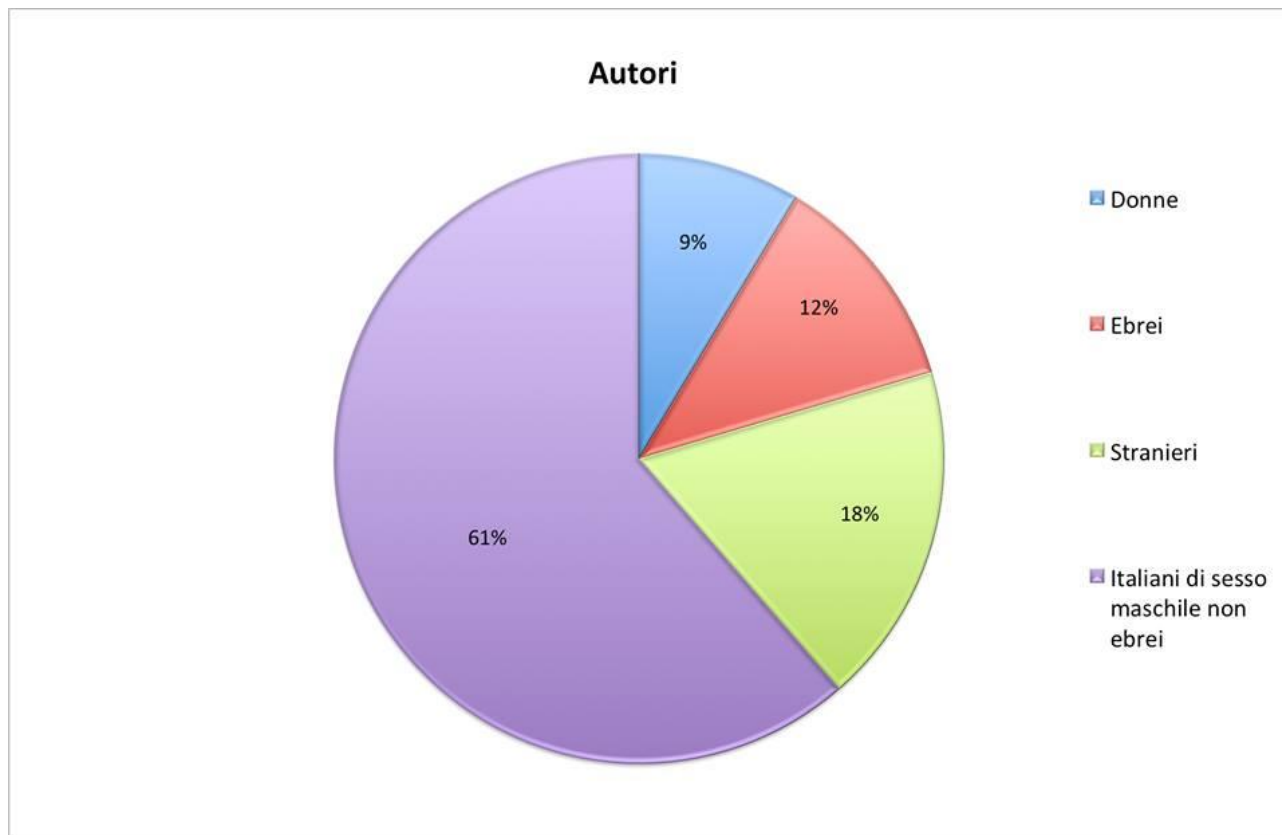
principali requisiti di questi ritratti sono brevità e vivacità e, dunque, il prezzo rimane sempre abbastanza contenuto, garanzia di un successo di vendite: il pubblico di acquirenti è vasto e vario; dagli studenti agli studiosi, i «Profili» conquistano tutti e vedono numerose ristampe fino a contare centoventinove titoli.

A differenza della «Biblioteca di filosofia e pedagogia», i «Profili» si distinguono per l'omogeneità dei volumi, di dimensioni abbastanza costanti e grafica sempre molto simile. A questo corrisponde un prezzo pressoché uguale per ogni uscita: ciò consente di formarsi un'idea piuttosto realistica delle variazioni nel tempo. Ne risulta una crescita costante e regolare: si parte da 1 lira per il lancio nel 1909, cifra che rimane invariata per quasi 10 anni; un aumento significativo si registra nel corso degli anni '20, durante i quali si parte da circa 2 lire per raggiungere le 5 lire verso la fine del decennio; il prezzo rimarrà, poi, immutato fino al 1938.

L'ultima collana presa in esame è «Classici del Ridere», che vede la luce nel 1913, ma già molto tempo prima occupa i pensieri dell'editore. Uno dei principali interessi di Formiggini è, infatti, da sempre l'umorismo; la collana dà, quindi, forma a un progetto da lungo meditato, senza dubbio il più caro all'editore. Tutto l'entusiasmo e la passione convogliano negli oltre cento volumi nei quali Formiggini dà pieno sfogo alla propria passione per la grafica, impiegando un ragguardevole numero di decoratori per accompagnare al piacere delle comiche letture anche il diletto artistico. I maggiori illustratori del tempo collaborano con l'editore, con particolare attenzione nei confronti degli xilografi, che ricevono grande risalto all'interno della collana. Ne risulta un prodotto davvero pregevole, curato in ogni dettaglio. Di conseguenza, anche i prezzi risultano superiori a quelli dei «Profili», più sobri ed essenziali: il prezzo può variare di poche lire tra un volume e l'altro; tuttavia, essi vengono lanciati sul mercato a circa 2 lire nel 1913, ma già nel 1918 si toccano le 5 lire di media e le 9 lire nel 1925, per stabilirsi definitivamente a 10 lire nel 1930, fino alla fine delle pubblicazioni nel 1938.

Anche questa collana, come i «Profili», si rivela un successo e le ottime vendite consentono una crescita costante del prezzo che, nel giro di meno di un

ventennio, aumenta del 400%. Queste cifre, ovviamente, non tengono conto dell’aumento dei costi sostenuti dalla casa editrice, come, per esempio, quelli per la carta; tuttavia, possono aiutare a costruirsi un’idea, il più verosimile possibile, del contesto e del quadro generale in cui Formiggini ha operato.

Grafico 4: gli autori

Nel corso dei trent’anni di attività la casa editrice Formiggini pubblica in totale settecentoventidue volumi, firmati da oltre trecentottanta autori differenti.

Il grafico 4 illustra la composizione di questa imponente mole di collaboratori, dividendoli in quattro gruppi. È chiaramente riduttivo pensare di poter suddividere quasi quattrocento individui in base a delle categorie così schematiche; non si vuole avanzare la pretesa di conoscere nel dettaglio ciascun autore, inserendolo semplicemente nello schema, ma, piuttosto, si spera di offrire una visione di insieme.

Le categorie scelte sono, appunto, quattro: donne, ebrei, stranieri, e tutti gli altri, ovvero gli italiani di sesso maschile di religione non ebraica.

Essendo l’editore ebreo, si potrebbe supporre che il suo lavoro si sia concentrato su un’editoria prettamente ebraica o quantomeno ricca di riferimenti alla cultura giudaica. In verità, sappiamo che la casa editrice ha stampato libri di ogni tipo, toccando un ampio raggio di argomenti e temi; dal grafico è possibile rilevare la

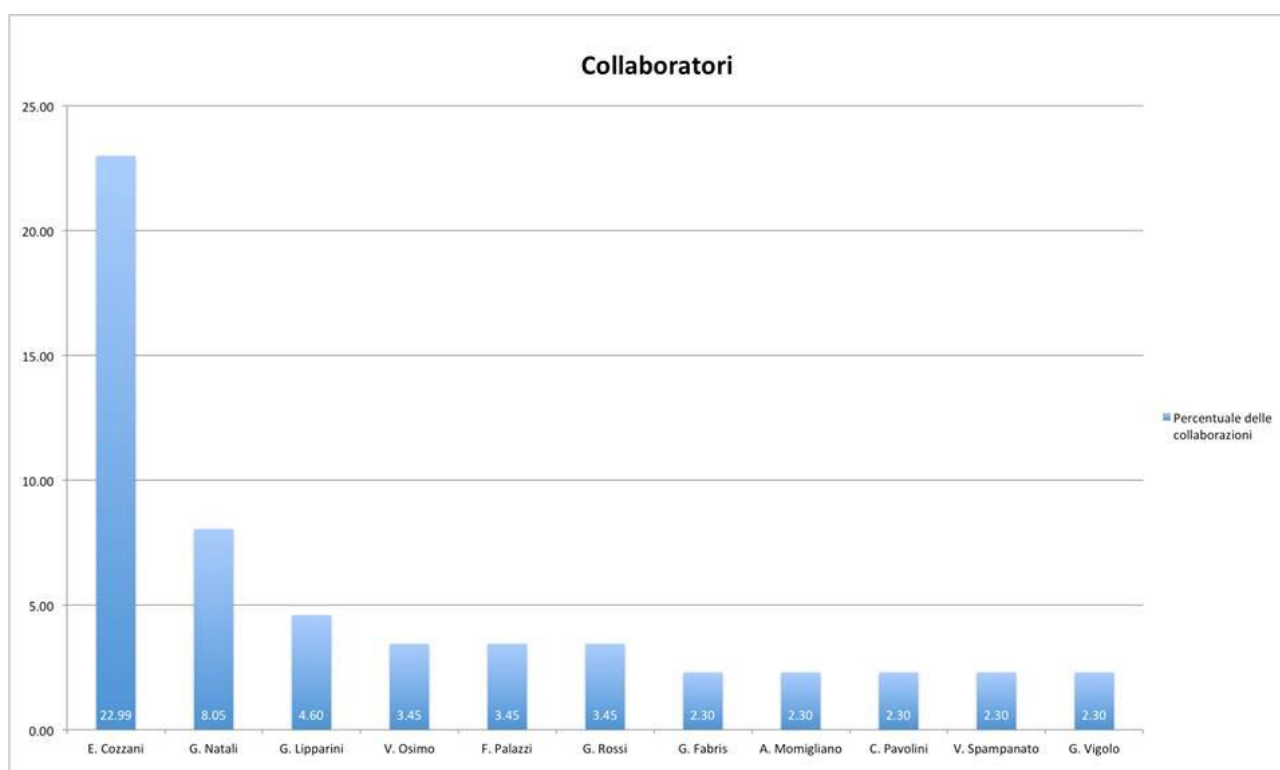
scarsissima componente di autori ebrei presenti nel catalogo, solo il 12%. Tra questi solo uno, Sholem Aleichem, è uno scrittore di romanzi umoristici e novelle per bambini in lingua yiddish, spesso incentrati sulla vita nelle comunità ebraiche.

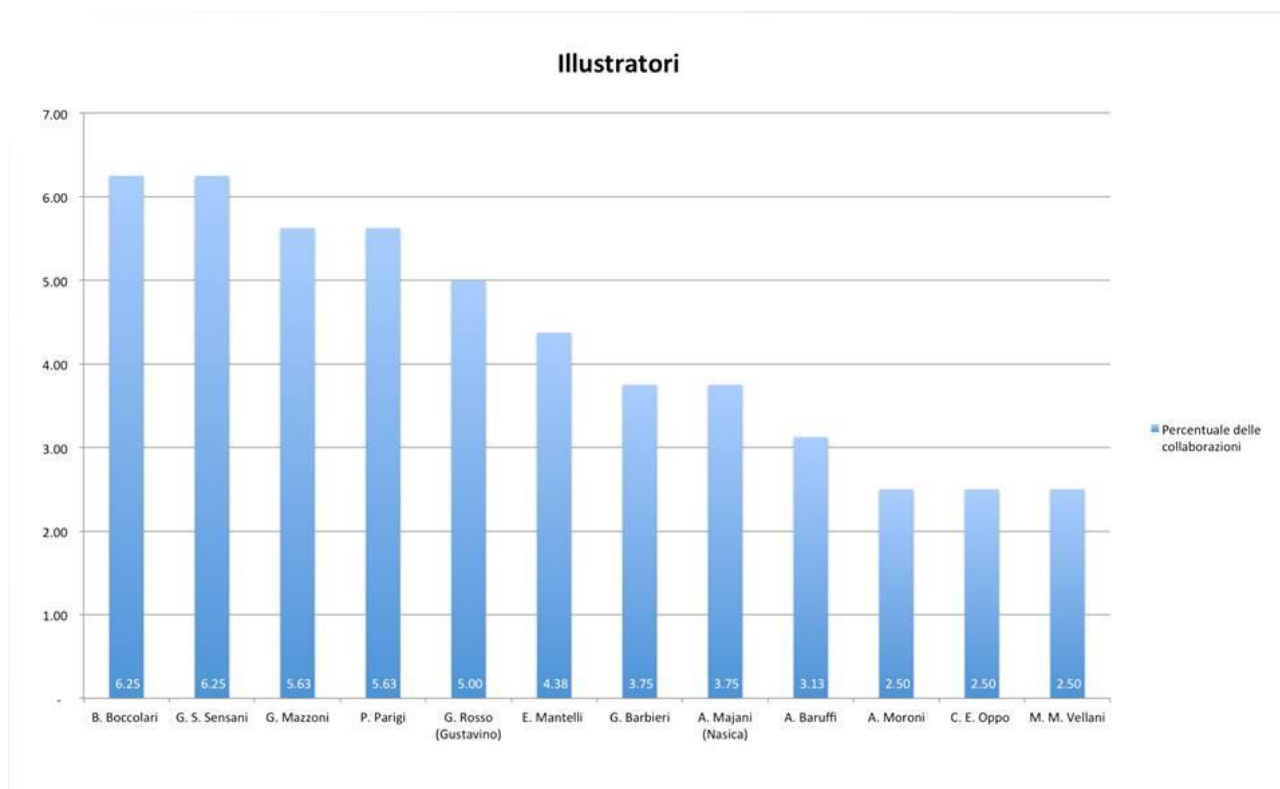
Un'altra categoria è quella riservata agli autori stranieri, presenti in percentuale leggermente più consistente: circa il 18%. Formiggini si dimostra sempre propenso a pubblicare autori stranieri ma, in modo particolare dopo la prima Grande Guerra, si verifica un'apertura europea da parte dell'editore, che percepisce l'esigenza di guardare aldilà dei confini italiani, dando voce a un più vasto bacino di scrittori. Questa tendenza si manifesta soprattutto nella collana «Classici del Ridere», dove si contano numerosi nomi stranieri. Solo per farne alcuni, si ricordano Swift, De Maistre, Oscar Wilde, Balzac, Montesquieu, Rabelais e molti altri ancora.

La percentuale più bassa è quella della categoria riservata alle donne: neppure il 10% degli autori pubblicati da Formiggini è di sesso femminile. Tra questi si ripete con maggiore frequenza il nome di Emilia Santamaria, moglie dell'editore e pedagogista. Oltre a lei si citano Maria Luisa Belleli, di cui Formiggini pubblica la tesi di laurea dal titolo *Modernità di Montaigne*; Mercede Mundula, poetessa sarda, e Laura Veccia Vaglieri, autrice di *Apologia dell'Islamismo* all'interno della collana «Apologie».

Oltre il 60% degli autori formigginiani, infine, appartiene all'ultima categoria da noi individuata: quella degli italiani di sesso maschile non ebrei.

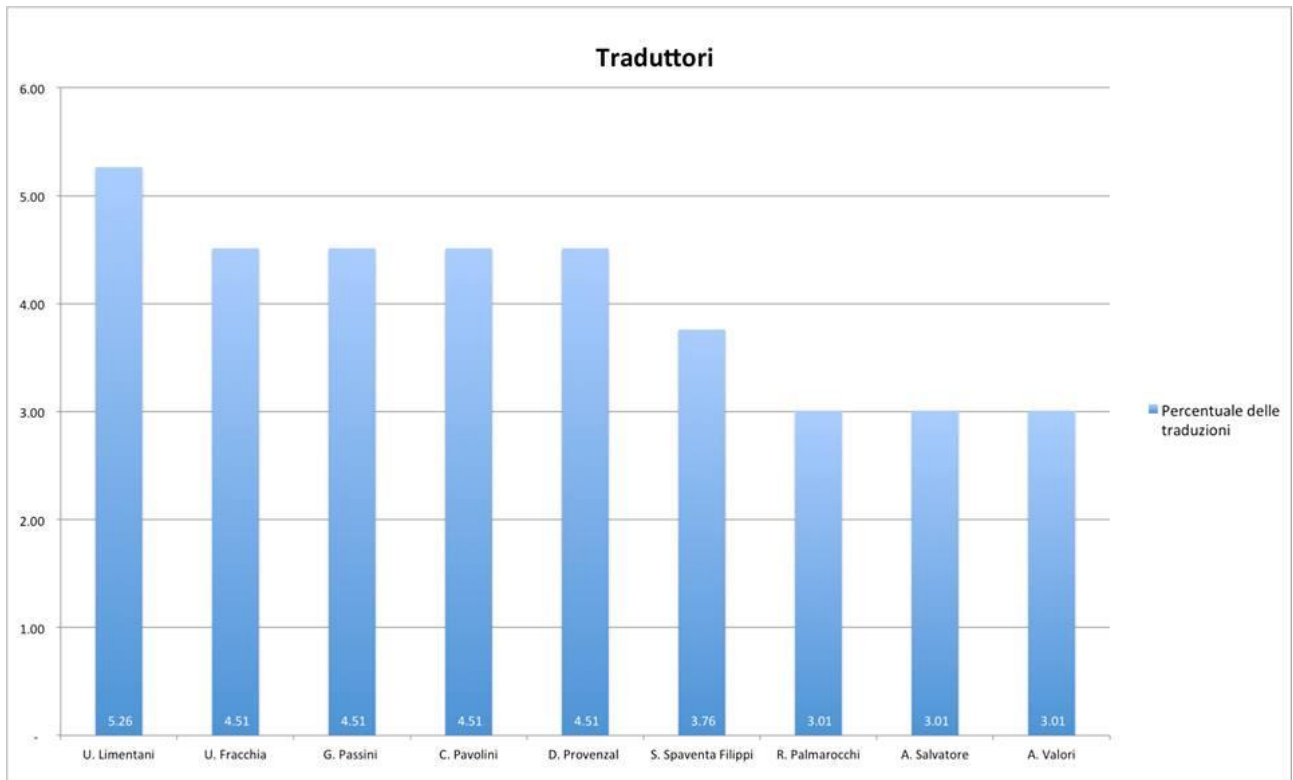
Grafici 5, 6 e 7: i collaboratori

Negli ultimi tre grafici sono inseriti tutti coloro che hanno lavorato con la casa editrice: troviamo, quindi, la tabella illustratori, quella traduttori e quella collaboratori, in cui compaiono coloro che hanno offerto dei contributi di vario tipo o curato delle edizioni.

In particolare, nel grafico 5 sono elencate le undici persone che hanno curato il maggior numero di edizioni. Fra questi spicca, primo fra tutti, Ettore Cozzani, il quale si occupò delle edizioni del *Decamerone* presenti all'interno della collana «Classici del Ridere». Queste, pubblicate a più riprese seguendo la divisione delle giornate, riscossero particolare successo e videro, quindi, più ristampe. Successive a quella con Cozzani, troviamo le collaborazioni con Natali e Lipparini, rivelatesi tra le più durature: con entrambi, infatti, Formiggini lavora sin dalla prima pubblicazione, del 1908, *La secchia*. Lo stesso vale anche per Rossi, col quale, però, collabora con

frequenza minore rispetto ai precedenti. Incontriamo, inoltre, i nomi di Osimo, Palazzi, Fabris, Momigliano, Pavolini, Spampanato e, infine, Vigolo.

Nel grafico 6 sono inseriti i dodici illustratori che hanno lavorato maggiormente alle edizioni Formiggini. Sull'asse delle *x* sono elencati i nomi degli artisti e su quello delle *y* la frequenza delle collaborazioni calcolata in percentuale. Tra i primi troviamo Sensani, il quale detiene il record sempre grazie alle illustrazioni realizzate per il Decamerone. Baruffi e Majani sono, invece, quelli con cui Formiggini stabilisce un rapporto più duraturo, in quanto curano le illustrazioni della *Secchia* e collaborano con l'editore fino agli anni '30.

Per la maggioranza, gli illustratori si occupano dei «Classici del Ridere»[9], ma anche dei «Profili» e di alcuni libri sciolti. Come già visto, l'editore ha molto a cuore

[9] A. LUGLI, *Xilografi e illustratori dei Classici del ridere*, in L. BALSAMO, *A. F. Formiggini un editore del Novecento*, op. cit., pp. 265-275.

l’estetica dei propri volumi, oltre che il loro contenuto: per questo motivo, nel corso della propria carriera, intreccia numerosi rapporti con gruppi di artisti.

L’ultimo grafico illustra, infine, i principali traduttori e la frequenza con cui hanno collaborato con l’editore. Sull’asse delle *x* sono elencati i nomi, su quello delle *y* la frequenza delle collaborazioni espressa, ancora una volta, in percentuale. Vale la pena di osservare che, fra i molti traduttori con cui lavora Formiggini, spicca il nome di una donna, Ada Salvatore.

Con l’ausilio di questi grafici si è cercato di ripercorrere brevemente la storia di una casa editrice e dell’uomo che l’ha fondata. Nonostante quella di Formiggini sia una realtà piuttosto piccola, ridurre trent’anni di attività a soli sette grafici può sembrare limitante. Come già specificato, però, l’intento principale è stato quello di fornire una visione d’insieme che consenta di osservare Angelo Fortunato Formiggini e il suo operato da diverse prospettive, cogliendo da ciascuna degli aspetti diversi.

Le ultime tabelle possono essere utili a scoprire alcuni aspetti di una piccola casa editrice che ha operato nella prima metà del ’900. Grazie ai primi grafici, invece, si può osservare la parabola di una carriera segnata, da un lato, dalla passione e dalla forte volontà di affermarsi nel settore dell’editoria e della cultura; dall’altro, dalle difficoltà economiche e dagli ostacoli inevitabili in cui un uomo, a maggior ragione se di religione ebraica, è incorso, operando in piena epoca fascista[10].

Giulia Tanzillo

[10] Si tratta della rielaborazione di un capitolo della mia tesi di laurea magistrale in “Editoria e scrittura”, dal titolo *Un bizzarro editore del XX secolo: Angelo Fortunato Formiggini*, discussa presso la “Sapienza Università di Roma” nella sessione di luglio 2015: relatrice la prof.ssa Maria Panetta e correlatrice la prof.ssa Mirella Serri.

“Mi ritrovai in una sala oscura”
Dante di celluloide

Il cinema nasce nel 1895 come prodotto industriale e di massa, trattenimento illusionistico e popolare. La borghesia, con evidente sdegno nei confronti di un’arte poco nobile, si tiene lontana dalle sale. Ben presto, tuttavia, si registra l’intuizione di alcune case di produzione: guadagnare con il cinema e nobilitare la nuova arte con temi culturali.

Il fascino filmico della poesia

La poesia, molto prima del cinema, ha utilizzato espedienti ora noti come tecnica filmica: l’inquadratura, la voce fuori campo, il *rallenty*, la zoomata, gli effetti speciali. Non poteva mancare Dante sia come testimone diretto di un periodo storico nel quale si intrecciano interessi politici, fazioni, movimenti letterari ecc., sia come autore della *Commedia*, testo non solo sempre attuale (viaggio in un aldilà che riecheggia i mali delle società di tutti i tempi), ma anche incredibilmente filmico. Per Calvino[1] siamo di fronte all’autore più fantasioso della letteratura italiana del Duecento che con quel «poi piovve dentro a l’alta fantasia» (*Purg*. XVII) ci “allaga” di immagini. Soprattutto nel primo periodo, i cineasti utilizzeranno come fonte di ispirazione iconografica le illustrazioni al poema di Gustavo Doré (1860-1868).

Quattro direzioni

Indirizziamo la ricerca su quattro direzioni: i personaggi, le cantiche, la vita di Dante, altro.

[1] Cfr. I. CALVINO, *Visibilità*, in ID., *Lezioni americane*.

I personaggi: tre su tutti: Francesca da Rimini, il conte Ugolino e Pia de' Tolomei. Sono le storie più appetibili e più filmiche, perché intrecciano amore, passione e morte.

Il cinema è ancora muto e ha già fatto grandi passi. Quando arriva in America, gli americani non si lasciano scappare l'occasione di sfruttarlo economicamente. La *Vitagraph Company*, specializzata nell'adattare testi di autori classici, inserisce *Francesca da Rimini* (1908), diretto da James Stuart Blackton e interpretato da Willima V. Ranous e Florence Turner. La vicenda (sedici minuti appena) è tratta dalla tragedia di Gabriele D'Annunzio, ma i rimandi a Dante sono evidenti. Due anni dopo (1910) lo stesso regista realizza un remake con Florence Turner ancora protagonista.

Sempre nel 1908 esce in Italia un *Francesca da Rimini* diretto da Mario Marais. È la prima volta che il cinema italiano s'ispira a Dante. In occasione della prima napoletana alla Sala Roma, il critico Carlo Mansueti, con enfasi che oggi fa sorridere, scrive su «Cine-Fono» e sulla «Rivista Cinematografica»: «Lo svolgimento dantesco della *Francesca da Rimini* venne preparato con eccellenti attori e di conseguenza è riuscito meravigliosamente bene […] Ho osservato che molti giovanotti e signorine del ceto medio, prima di entrare nella Sala Roma, si soffermavano dinanzi al cartellone spiegativo [*sic*] del celebre episodio dantesco, per cui risulta chiaramente la conseguenza della massima essenza di cultura che ci dà quello spettacolo».

Altro *Francesca da Rimini* italiano, con molte scene girate a Sermoneta, arriva appena un anno dopo (1909). Lo dirige Ugo Folena, che affida il ruolo di protagonista alla prima vera star del cinema italiano: Francesca Bertini.

Nel 1917, Eduardo D'Accursio realizza *Amor ch'a nullo amato - La bocca mi baciò tutto tremante*, un «film di brucianti passioni, di amori che non conoscono freni, di una vita consumata in dissolutezze», come si leggeva negli annunci pubblicitari del tempo.

Altri film minori su Francesca da Rimini saranno diretti da Ubaldo Maria Del Colle (Italia, 1919)[2], Mario Volpe e Carlo Dalbani (Italia, 1922), Aldo De Benedetti (Italia, 1926).

Nel 1927, il cinema, grazie ai fratelli Warner, con *Il cantante di jazz* di Alan Crosland, aveva cominciato a parlare, ma bisogna attendere diversi anni per sentire i sospiri di *Paolo e Francesca* diretto nel 1949 da Raffaello Matarazzo, il regista di *Catene* (1949), e la versione moderna (censurata per due anni) di Gianni Vernuccio, che nel 1971 racconta in *Paolo e Francesca* l'amore di due fratelli (Giovanni e Paolo) per la stessa ragazza (appunto, Francesca)[3].

Pur essendo una storia di morte, vendetta e horror appetibile ai cineasti, la vicenda del *Conte Ugolino* è stata, invece, poco sfruttata. Il primo film è un cortometraggio del 1908. Lo firma uno tra i più grandi registi del periodo del muto, lo stesso autore che nel 1914 realizzerà *Cabiria*: Giovanni Pastrone[4]. Del 1949 è, poi, la versione di Riccardo Freda che elenca tra gli sceneggiatori Stefano Vanzina e Mario Monicelli e ha come protagonista Carlo Ninchi.

A *Pia de' Tolomei* s'ispirano tre pellicole del periodo del muto: quella del 1908 firmata da Mario Caserini, quella del 1910 diretta da Gerolamo Lo Savio, con la partecipazione della divina Francesca Bertini nel ruolo della Pia, e quella del 1921 con la regia di Giovanni Zannini. Le prime due sono cortometraggi di una decina di minuti. La terza ha una durata di circa sessanta minuti.

All'epoca del cinema sonoro, in bianco e nero e in pieno periodo bellico (1941), viene realizzata una nuova versione firmata da Esodo Pratelli.

L'ultima Pia cinematografica risale al 1958 ed è diretta da Sergio Grieco. Tra gli attori, appaiono il bravo Arnoldo Foà, nei panni di Nello della Pietra (particolarmente apprezzata la sua interpretazione), e la giovane Ilaria Occhini, nel ruolo della Pia.

---

[2] *La bocca mi baciò tutto tremante*.
[3] Una curiosità: questo è il primo film interpretato da Teo Teocoli, accreditato come Theo Colli.
[4] De Liguoro, al quale qualcuno lo collega, è, in realtà, l'attore e non il regista.

Le cantiche

Tra le tre cantiche, e non poteva essere altrimenti, l'*Inferno* è quella più sfruttata. Il primo film - *L'inferno* - è del 1911, regia di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo. Si tratta di una furba operazione commerciale condotta da una piccola casa di produzione[5]. Il film, proiettato per la prima volta al teatro Mercadante di Napoli, riuscì ad arrivare nelle sale tre mesi prima di quello della Milano Films, che aveva annunciato una megaproduzione, e si avvalse della grande attesa che nel frattempo si era creata tra il pubblico. La cantica è ricostruita negli episodi principali: la selva oscura, la visione di Beatrice, la traversata dell'Acheronte, Paolo e Francesca, Minosse, Farinata degli Uberti, gli usurai sotto la pioggia di fuoco, Ulisse, Pier delle Vigne, il Conte Ugolino, Lucifero che sbrana Giuda. Composto nella maniera più tipica dell'epoca, con venticinque quadri animati (contro i cinquantaquattro del film concorrente), resi interessanti da una serie di effetti speciali dispiegati con padronanza, tra i quali spiccano il volo dei lussuriosi e il gigantismo di Minosse, s'ispira alle illustrazioni di Gustave Doré, fa un uso ridotto e meno sistematico delle didascalie e scandalizza il pubblico con la nudità dei dannati e il seno scoperto di Francesca da Rimini.

Nello stesso anno (1911) esce il tanto atteso *L'inferno* di Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan e Francesco Bertolini, prodotto dalla Milano Films, composto da cinquantaquattro scene e in cinque bobine. Con i suoi tre anni di lavorazione, le centocinquanta comparse coinvolte, il budget considerevole, le ambizioni spettacolari e il dispiego di mezzi tecnici utilizzati per raffigurare demoni e peccatori, questo film si presenta come una produzione avveniristica e visionaria, e ancora oggi viene visto come il tentativo più impegnativo di rappresentare con quadri animati, sovraimpressioni, movimenti di camera, montaggio narrativo, effetti speciali, esposizioni multiple e quant'altro, la prima cantica del capolavoro dantesco.

---

[5] La Helios Film di Velletri.

Altri film sull'*Inferno* vengono realizzati anche all'estero: in Austria, nel 1920, da Paul Czinner[6]; in Francia nel 1967, con la regia di Adrien Touboul[7]; nel 1971, con la regia di Lenica[8], e nel 2005, con la regia del bosniaco Danis Tanovic[9]; in Ungheria nel 1974, regia di Andras Rajnai[10]; in Inghilterra, nel 1989 e nel 1991, con miniserie per la TV[11]; in Svizzera e negli USA[12] nel 2009. Sempre negli USA, nel 2010 viene realizzato, con l'utilizzo delle illustrazioni di Gustave Dorè e alcuni estratti del film del 1911, un film in bianco e nero prodotto e diretto da Boris Acosta: *Inferno di Dante: Abandon All Hope*. Acosta, nel 2012, realizza anche *Dante's Inferno Documented*, un film di animazione 2D con versioni narrate in inglese e recitate in italiano.

Le altre due cantiche, comprensibilmente poco filmiche, hanno ispirato pochi registi. Meritano qualche accenno: *Aminta (Il purgatorio)*, un film del 1911 di Giuseppe Berardi; le due coproduzioni Svezia-Turchia del 1975[13] e Italia-USA del 2006[14]; due film poco interessanti sul Paradiso[15], tutti e due italiani e del periodo del muto.

La vita

Anche la vita di Dante, fatta di impegno politico, esilio, viaggi e soprattutto amore per Beatrice è stata sfruttata dal cinema. Inizia Mario Caserini, uno dei pionieri

---

[6] Regista e produttore cinematografico e teatrale ungherese, naturalizzato britannico, nato a Budapest il 30 maggio 1890 e morto a Londra il 22 giugno 1972.
[7] Titolo: *L'*Enfer *de Dante vu par Gustave Dorèé*.
[8] Titolo: *L'Enfer*.
[9] Titolo: *L'Enfer*. Fa parte di un'ideale trilogia sulle tre cantiche.
[10] Titolo: *Pokol-Inferno*. Il film ripercorre il viaggio di Dante assieme a Virgilio attraverso l'Inferno. Dante diventa emblema dello scrittore dissidente e censurato.
[11] Da Peter Grenaway, Tom Phillips, Ruiz.
[12] Regia di Armand Mastroianni. Il Sommo Poeta, alla ricerca dell'amore perfetto per la sua Beatrice, è inviato da Dio in missione attraverso Inferno, Purgatorio e Paradiso per "riferire" le proprie esperienze alla razza umana. Ancora un ulteriore filmato realizzato montando parti di film già esistenti su Dante. Altro film USA nel 2011 con la regia di Neff.
[13] *Purgatorio*, regia di Meschke-Oguz.
[14] *Purgatorio*, regia di Corbucci.
[14] Del 1911, regia di Pettine, titolo *Il Paradiso (visioni dantesche)*; e del 1921, regia di Luigi Sapelli, titolo *La mirabile vision*e.
[15] Sempre *Il Paradiso (visioni dantesche)* del 1911, regia di Pettine, e *La mirabile visione* (1921), di Luigi Sapelli.

del cinema italiano, con *Guelfi e Ghibellini* del 1910 e con *Dante e Beatrice* del 1913. Nel 1919, Herbert Brenon dirige Francesca Bertini in *Beatrice*. Altro film del periodo del muto è quello di Domenico Gaido che, nel 1922, realizza *Dante nella vita e nei tempi suoi*. Nel 1963 un regista belga – Emile Degelin – dirige per la TV belga un film su *Béatrice*.

Vita di Dante, invece, è uno sceneggiato televisivo del 1965 in tre puntate all'interno del progetto "Vite celebri". La regia è di Vittorio Cottafavi, con Giorgio Albertazzi e Loretta Goggi nei ruoli di Dante e Beatrice.

Nel 2009, infine, viene prodotto *Il divin segreto. Enigmi e verità su Dante Alighieri*, con la regia di Michele Rossi.

Altro

L'excursus non sarebbe completo se non si ricordassero anche altri film e registi che, pur non affrontando direttamente il tema *Dante e il suo Poema*, ad essi si sono ispirati in qualche modo. Come, per esempio, il film muto di Henry Otto[16] (USA, 1924), che sfrutta la cantica per raccontare la storia di un avido e vizioso uomo d'affari che porta al suicidio un rivale. Accusato di omicidio, l'uomo viene condannato a morte. Giustiziato, giunge all'inferno, dove viene prelevato dai demoni. È il primo di una serie di film in cui il mondo "infernale" serve da ammonizione - metafisica e metaforica - per la contemporaneità, oppure da sfondo puramente fantasy.

La legge dell'amore (1928) di David W. Griffith è una trasposizione moderna (dal XIV al XIX secolo) della vicenda di Francesca da Rimini. E ancora: nella *Nave di Satana* (1935) lo statunitense Harry Lachman fa precipitare un illusionista da Luna Park nell'inferno dantesco. Due film con lo stesso titolo di *Maciste all'Inferno* sfruttano il personaggio e l'interprete inventato da Pastrone-D'Annunzio in *Cabiria*[17]: il primo, di Guido Brignone, è del periodo del muto (1926); il secondo, di Ricardo Freda, del 1962.

[16] *Dante's Inferno*.
[17] Bartolomeo Pagano.

Ci sono, poi, tre film con Totò che finisce all'inferno per una burla ai suoi danni[18], a causa di un incubo[19], perché viene a patti col diavolo tentatore;[20] e un film di *Ken Russel* che si ispira a Dante per raccontare il rapporto tra un pittore e la sua modella[21].

Un Dante moderno[22] è anche il protagonista di *The Comoedia* (1980) di Bruno Pischiutta, mentre *La Divina Commedia*, realizzata dal portoghese Manoel De Oliveira nel 1991 e ambientata in una clinica psichiatrica di lusso dei giorni nostri, ha poco o nulla da spartire con Dante[23].

Anche *Notre musique* di Jean-Luc Godard (2004) prende le mosse da Dante,[24] ma solo per far riflettere sulla violenza del colonialismo e dell'attuale conflitto israelo-palestinese.

L'*Inferno* dantesco e la punizione dei vizi capitali ritorna in *Seven* (1995), di David Fincher[25], e nel celebre thriller *Hannibal* (2001), di Ridley Scott (*sequel* del

[18] In *47 morto che parla* (1950), di Ludovico Bragaglia.
[19] In *Totò all'inferno* (1954), di Camillo Mastrocinque.
[20] In *Totò al giro d'Italia* (1948), di Mario Mattoli.
[21] In *Inferno di Dante: La vita privata di Dante Gabriel Rossetti, poeta e pittore* (1967) .
[22] Dante, un sedicenne, per un tragico incidente ha perso la madre, casalinga, e il padre, padrone di un negozio di ferramenta. Purtroppo, ha anche perso Beatrice, sua coetanea e amica. Depresso e sfiduciato, nella metropoli attraverso la quale vaga non trova ragioni di vita. Anzi, Dante ha la sensazione che tutto nella società tenda a reprimerlo in funzione d'una sorta di "morte civile": studia, fa' il militare, consuma, sposati! Lavora, come se non fosse imminente la Terza Guerra Mondiale! Fai finta che tutto vada bene! Dante si mette a vagare di bar in bar; poi, si rifugia nei parchi a consumare droga e assiste, inebetito, alla violenza cui più uomini sottopongono una ragazza senza che alcuno intervenga a difenderla. Deciso al gesto clamoroso di rivolta, per un'ultima micidiale dose di droga sceglie il palcoscenico di un anonimo bar. Muore e viene sepolto con indifferenza. Risvegliatosi in un deposito di rifiuti, la sua anima viene pilotata da un Virgilio di colore a visitare l'Inferno del mondo, il Limbo e il Purgatorio. Beatrice, invece, lo guida nella visita del Paradiso dove, finalmente, può indicargli una serie di personaggi positivi che hanno fatto del bene all'umanità: Chesman, il violentatore che con i numerosi rinvii della sua esecuzione capitale ha determinato l'eliminazione della pena di morte in molti stati; la cantante Maria Callas; Josephine Baker, per il suo impegno nei confronti degli orfani; Maometto, Carlo Marx, Martin Luther King, Nietzsche, Che Guevara, Mao Tze Tung, Gandhi, Gesù Cristo. Dopo averlo invitato ad avere fiducia nell'amore e in Dio, Beatrice si congeda da Dante.
[23] I degenti si credono figure bibliche (Adamo, Eva, Gesù, Lazzaro ecc.), personaggi di Dostoevskij (Sonia e Raskolnikov di *Delitto e castigo*, Alioscia e Ivan dei *Fratelli Karamazov*), ma anche il filosofo nietzschiano dell'*Anticristo* e il profeta di *La salvezza del mondo* di José Régio.
[24] Divide il film in tre tempi-cantiche (Inferno, Purgatorio e Paradiso) e ambienta tutto a Sarajevo durante l'ultimo conflitto.
[25] La cupa vicenda è incentrata su di un serial killer affetto da delirio religioso (interpretato da Kevin Spacey), che basa i suoi delitti sulla sequenza dei peccati capitali, appunto sette, proprio come quelli evidenziati nel *Purgatorio* dantesco. L'ordine degli omicidi non è quello della *Commedia* e uno dei delitti (quello contro l'avarizia) è evidentemente ispirato a *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, ma in una delle

Silenzio degli innocenti), dove troviamo un'interpretazione moderna del suicidio di Pier delle Vigne[26]. Per le scene di massa in *What dreams may come* (1998), Vincent Ward s'ispira alla *Commedia* e ambienta un aldilà coloratissimo e popolato da anime riunite in vasti gruppi corali[27]. Nel 2014, con *Il mistero di Dante*, Louis Nero fa un'indagine su Dante Alighieri attraverso una serie di interviste a intellettuali, artisti, massoni e uomini di fede che hanno il compito di guidare lo spettatore alla scoperta di un lato poco conosciuto del Padre della lingua italiana.

Non è tutto. Dante è stato anche oggetto di rappresentazioni visive e pennellate multicolori[28], balletti[29], opere liriche[30], *silhouettes*[31], documentari a scopo istruttivo[32],

scene finali, quando i due investigatori (interpretati da Morgan Freeman e Brad Pitt) riescono a entrare nella casa dell'omicida, vi trovano una ricchissima biblioteca, in cui campeggia, evidenziata da un bel primo piano, una copia della *Divina Commedia*. L'ispirazione punitiva dei delitti è, dunque, così pienamente inscritta nello spirito di giustizia divina che domina la prima cantica, più ancora del *Purgatorio*.

[26] Il poeta viene, infatti, citato in una scena ambientata a Firenze nel Palazzo Vecchio, edificio che al tempo in cui Dante era nella sua città non esisteva ancora. Il professor Hannibal Lecter, sotto mentite spoglie (anche qui con il volto di Anthony Hopkins), per minacciare indirettamente un poliziotto italiano interpretato da Giancarlo Giannini, spiega, in modo molto personale, il carattere di un personaggio del canto XIII dell'*Inferno*, il poeta e funzionario di Federico II Pier delle Vigne, che, secondo lui, si uccise in quanto colpevole di tradimento nei confronti del proprio sovrano. La scena precorrerà la morte del personaggio di Giannini, che finirà impiccato a uno dei muri di Palazzo Vecchio, e si rivelerà come un passaggio chiave per capire la psicologia dell'assassino. Questi si presenterà come un fine letterato, oltre che un feroce cannibale che uccide le sue vittime a morsi, nella cui biblioteca, anche se gli spettatori non la vedono mai, evidentemente non manca una copia della *Commedia*. Poco importa che l'interpretazione del suicida Pier delle Vigne non corrisponda affatto al ritratto che ne fa Dante, il quale lo considera innocente della colpa per cui era stato arrestato: gli spettatori sono portati a pensare che Hannibal Lecter, nelle vesti di professore, abbia adattato i versi danteschi al proprio intento di spaventare il subdolo poliziotto suo nemico, magari pur conoscendo perfettamente il loro autentico significato.

[27] Nella sua ricerca dell'anima della moglie, il protagonista, interpretato da un Robin Williams meno scherzoso del solito, attraversa lande di dannati immersi nella disperazione, tra cui un gruppo che ha il corpo sprofondato nella terra, e solo la testa esposta all'aria e con possibilità di movimento: un'immagine chiaramente ispirata alle anime dannate bloccate nella palude ghiacciata di Cocito negli ultimi canti dell'*Inferno*. Qui la visionarietà del film eredita, almeno in parte, l'efficace suggestione delle grandi scene di massa della prima cantica e ne guadagna in emozione e coinvolgimento.

[28] "Il Quartetto Dante" *The Dante Quartet* (1987), USA, di Stan Brakhage.

[29] Il balletto *L'Enfer de Rodin* (1958), di Henri Alekan.

[30] Un'opera lirica con Renata Scotto e Placido Domingo: *Francesca da Rimini* (1984, USA), regia di Brian Large. E prima ancora quella di Riccardo Zandonai del 1914.

[31] Le *silhouettes* di Peter King in *Thirteen cantos of Hell* (1955).

[32] *Dante, de l'enfer au paradis* (2007). Il documentario, nelle intenzioni del regista Thierry Thomas, rappresentava un vero e proprio viaggio alla scoperta dell'*Inferno* dantesco. Vari esperti e appassionati della *Commedia*, come tanti "Virgili", hanno accompagnato lo spettatore nel percorso: tra questi anche alcuni ragazzi dell'associazione Centocanti.

film di animazione[33], viaggio underground[34], videogioco[35], divertimento su You Tube[36], letture pubbliche come quelle di Carmelo Bene[37] e di Roberto Benigni[38].

Un film che possa fare da conclusione? *Bianca come il latte e Rossa come il sangue* di Giacomo Campiotti (2013), dove il giovane Leo, che non ama lo studio, incontra a scuola la propria Beatrice, se ne innamora e fa sua la passione del Divin Poeta. Come dire che, soltanto entrando nella poesia e "personificandola", diventiamo registi e creiamo la migliore versione della *Commedia*.

Italo Spada

Parole-chiave: cinema, Dante, ricerca.

---

[33] *Dante's inferno*, di Sean Meredith (USA, 2007) è una tragicommedia ironico-satirica, in forma di film d'animazione. La storia è ambientata per le strade d'America popolate da gente d'ogni tipo, politici, vip, papi ecc. Dante è nei panni di un ragazzo d'oggi che si perde, in preda ai fumi dell'alcool, in una zona sconosciuta della città. Soccorso da Virgilio, si decide a seguirlo in un inferno che assomiglia molto al paesaggio degradato della vita urbana moderna, per emergerne come un nuovo uomo che vuol cambiare il corso della propria vita, ma non… la marca di birra!
[34] *La commedia* di Amos Poe (Italia, 2010).
[35] *Dante's Inferno* è un videogioco in stile avventura dinamica, ispirato all'*Inferno* di Dante.
[36] *YouTube* home. Upload Sign in ... *La Divina Commedia Cartoon dal I al V canto*-YouTube (1:34) *www.youtube.com/watch?v=XL5nwtNkut4.*
[37] Dall'alto della Torre degli Asinelli, il 31 luglio del 1981 per commemorare l'anniversario della strage della stazione di Bologna.
[38] In Tv e nella Piazza di Santa Croce a Firenze.

Terra matta *da autobiografia a docufilm*
Un'intervista a Chiara Ottaviano

La vita di Vincenzo Rabito per tutte le vicende che l'hanno caratterizzata si presta di per sé alla trasposizione filmica. In più, per il fatto che il suo autore è stato attore protagonista delle vicende storiche del Novecento, l'autobiografia di Vincenzo Rabito non poteva che essere resa in un documentario. Da qui nasce il docufilm *terramatta;* prodotto da Chiara Ottaviano, per la regia e co-sceneggiatura di Costanza Quatriglio. Il cinema riesce a trasmettere, con l'ausilio di immagini, suoni, volti e voce narrante, tutto il carico emozionale della vicenda umana di Rabito; tutta la voracità e ferocia della sua lotta per la sopravvivenza: dalla morte nella trincea della Prima guerra mondiale alla vita negli anni a venire. Il tutto affrontato con sarcasmo e auto-ironia. Per non cedere mai. Per farcela sempre: al di là dei vari contesti, spesso avversi, che fanno da frame alle sequenze e alle inquadrature della vita. Se per Hitchcock «Il dramma è la vita con le parti noiose tagliate», la vita di Vincenzo Rabito è fin troppo densa per risultare noiosa.

Chiara Ottaviano, oltre a essere la produttrice e co-sceneggiatrice del docufilm *terramatta;*, ha fondato *Cliomedia Officina*, società che opera nel settore dell'industria culturale allo scopo di unire la ricerca storiografica ai *media* di vecchia e nuova generazione. È, infatti, una storica, saggista e docente. Nel 2013 ha fondato l'Archivio degli Iblei per dare il proprio fattivo contributo intellettuale e umano a quella Sicilia che lasciò trent'anni fa per trasferirsi a Torino. In questa intervista abbiamo discusso con lei, in particolare, delle specificità insite nella trasposizione dal testo scritto alla scrittura per il cinema.

Come e perché è approdata a Rabito e a Terra Matta*?*

La prima volta che ho sentito parlare di *Terra matta*, il volume pubblicato da Einaudi era ancora fresco di stampa. Fu mio padre, ormai molto anziano, a darmi notizia di un'interessante recensione pubblicata sul principale quotidiano nazionale, il *Corriere della Sera*. Ciò che lo aveva colpito era che l'autore recensito, Vincenzo Rabito, fosse un signore di Chiaramonte, il paese dove anche lui era nato. Non esitai ad acquistare il volume, incuriosita e rassicurata dall'autorevolezza del recensore, ma soprattutto pensando di avere, così, un argomento in più con cui intrattenere mio padre al telefono.

Ricordo un episodio tanto personale non per dare spazio a un inopportuno sentimentalismo quanto piuttosto per riconoscere alla sfera affettiva uno spazio non insignificante fra le motivazioni che mi hanno sostenuto nell'intraprendere e, poi, nel perseguire una pluralità di progetti che hanno tutti avuto origine dalla lettura di *Terra matta*, il racconto autobiografico dell'umile cantoniere nato e per larga parte vissuto in un angolo della Sicilia sud-orientale da cui anch'io provengo. Assieme agli affetti riconosco motivazioni più strettamente legate ai miei interessi culturali (la ricerca storica) e professionali (la comunicazione e la produzione di contenuti culturali) nonché ad aspirazioni di ordine ideale. In altre parole, l'obiettivo di far conoscere quel testo al maggior numero possibile di persone scaturiva da un intreccio di motivazioni che hanno intimamente a che fare con buona parte della mia storia personale.

Quali obiettivi si è posta nella trasposizione in sceneggiatura di Terra matta*?*

Il mio augurio era quello di riuscire a suscitare nel pubblico dei non specialisti, attraverso il racconto cinematografico, un certo interesse per il nostro passato, diminuendo lo iato, che a me pare sempre più significativo, fra la ricerca storiografica e il senso comune diffuso fra gli italiani. Il problema principale non consiste, infatti, nella contrapposizione fra la cosiddetta "memoria familiare", che presuppone comunque una disponibilità all'ascolto, e la cosiddetta "memoria ufficiale", appresa

sui banchi di scuola in libri di testo spesso adeguatamente aggiornati, ma in una più generale indifferenza verso la conoscenza del passato. Non è più condivisa, come un tempo, l'idea che la storia possa essere di qualche utilità alla comprensione del presente e tanto meno alla prefigurazione di futuro. L'atteggiamento verso il passato che mi sembra oggi prevalere, quando non è un vago sentimento nostalgico, è una sorta di scetticismo, soprattutto fra le generazioni dei giovani, fondato sull'idea di un eterno presente: ieri come oggi, illusioni e speranze tradite, virtù e vizi che si ripetono, privilegi e ingiustizie per le quali solo gli ingenui si scandalizzano *etc*. È questo, a mio parere, uno degli aspetti di decadenza che contraddistinguono l'Italia di oggi. Il racconto di Rabito fa capire come profondamente sia cambiato il nostro paese nel corso del Novecento, non solo rispetto alla vita materiale o alle contingenti politiche, ma anche rispetto alle mentalità, ovvero al modo come la gente "comune" ha pensato e ha operato, ha desiderato e combattuto pur all'interno di limiti e costrizioni. Può sembrare una sorta di "ossimoro", ma la straordinarietà della storia di Rabito è quella di essere simile a quella di tantissimi altri italiani.

Quali criteri ha utilizzato per la selezione dei temi per la sceneggiatura?

Quando ho cominciato a lavorare per la sceneggiatura, avevo ben chiari due criteri. Il primo era la scelta di privilegiare le pagine in cui l'autobiografia di Rabito s'intreccia con momenti fortemente riconoscibili della storia d'Italia, fornendo occasione per riflessioni su temi e questioni non marginali e tralasciando, pur a malincuore, magari pagine molto divertenti come, per esempio, quelle sull'interminabile conflitto con la suocera e la moglie. Tale indirizzo è stato reso esplicito nel sottotitolo del film, *Il Novecento italiano di Vincenzo Rabito analfabeta siciliano*, presente già nei primi progetti.

Il secondo è stato quello di selezionare quegli episodi che potessero essere visivamente supportati da immagini d'archivio. Conoscevo in modo approfondito buona parte del patrimonio dell'Archivio Luce per l'esperienza accumulata nella realizzazione di precedenti opere multimediali e film documentari e questa

competenza mi è stata essenziale nella selezione dei brani testuali; sapevo, infatti, su quali temi si potesse fare ricerca con successo e su quali, invece, era meno probabile un esito positivo.

Ha dato, dunque, indicazioni precise nella ricerca del materiale d'archivio?

Per alcuni filmati ho dato indicazioni di sequenze specifiche come, a proposito della Prima guerra mondiale, per le scene tratte dai filmati di Luca Comerio, cineoperatore al seguito dell'Esercito Italiano (custoditi nella Cineteca del Friuli e confluiti anche nel film *Gloria* dell'Istituto Luce), per le scene tratte da *La battaglia del Piave*, realizzato dal Reparto cinematografico dell'esercito italiano o per gli spezzoni che documentano il passaggio del treno che trasportava a Roma i resti del Milite ignoto.

Per il periodo fascista e la guerra d'Africa c'era solo l'imbarazzo della scelta, giacché il Luce era l'istituzione destinata esplicitamente alla propaganda cinematografica. Nel suo archivio sono enfaticamente documentati tutti i viaggi di Mussolini, comprese le visite in Sicilia e a Ragusa, mentre per l'avventura coloniale fu istituito uno specifico reparto foto-cinematografico per l'Africa Orientale. La natura di quei filmati di propaganda sarebbe emersa con evidenza se fossero stati accostati alle parole di Rabito, così concrete e così lontane da ogni forma di fasulla retorica.

Ho avuto, invece, difficoltà, non superate, nel dare indicazioni su immagini d'archivio relative all'industria mineraria in Germania dove Rabito, fra il 1940 e il 1942, andò volontariamente a lavorare assieme a tanti altri italiani. In effetti, è questo un aspetto del passato su cui è particolarmente carente la documentazione d'archivio, compresa quella cartacea. Di facile soluzione, invece, la documentazione relativa allo sbarco degli americani e all'avanzata in Sicilia per la possibilità di utilizzare i filmati girati durante la campagna d'Italia dagli operatori della Quinta Armata americana noti come Combat Film.

Sempre riguardo all'Archivio Luce, c'è stata una larga possibilità di scelta per le immagini della ricostruzione nel dopoguerra e sono sufficientemente documentate cinematograficamente anche le prime elezioni in età repubblicana. Molto meno rilevante è, invece, la documentazione del Luce sui movimenti studenteschi degli anni Sessanta. Gli altri archivi che hanno fornito le immagini sono l'AAMOD (Archivio audiovisivo del Movimento Operaio) e la Cineteca della Regione Siciliana a Palermo.

Il cinema è un mix di linguaggi: scrittura, sonoro, immagini. In terramatta;, *Roberto Nobile, voce narrante di Vincenzo Rabito, è in* voice over. *È per rendere merito alla narrazione, alla scrittura di Vincenzo Rabito?*

Nel gennaio del 2008, dal 18 al 20, ho partecipato al Convegno promosso dalla municipalità di Chiaramonte Gulfi sull'avventura del testo di Rabito. In quell'occasione ho ascoltato Roberto Nobile leggere pubblicamente *Terra matta* e ne sono rimasta affascinata per la naturalezza e la capacità interpretativa: Roberto non solo leggeva con la giusta cadenza, perché anche lui appartiene allo stessa area geografica, ma sapeva cogliere magistralmente le sfumature ironiche, sapeva restituire tutta l'intensità senza ricorrere all'invettiva urlata. Quello non è un testo da far interpretare come si trattasse di una maschera popolare.

È stata, invece, una scelta di regia, che si è rivelata vincente, quella di non far mai vedere il volto del narratore. In realtà, in fase di sceneggiatura era stata prevista una lettura pubblica nell'affollato Circolo di conversazione di Chiaramonte. Di quelle riprese, durate due giorni, sono state usate solo poche scene nel montaggio finale ed è stato fatto un extra per il dvd.

Filo conduttore del docufilm è la dialettica tra passato e presente. Continua è l'alternanza tra immagini d'archivio dell'Istituto Luce e mondo contemporaneo. Possiamo definire terra matta; *un viaggio nello spazio e nel tempo?*

Una forte dialettica fra passato e presente era stata pensata in fase di sceneggiatura, immaginando una più complessa partecipazione di giovani, donne e uomini del paese di Chiaramonte. A tal fine, in vista delle riprese erano stati realizzati numerosissimi provini. Quell'ipotesi è stata, poi, abbandonata e si deve alla scelta di regia, decisamente più originale, il montaggio finale con l'alternanza a cui fa riferimento.

Oggi politica e opportunismo vanno a braccetto. Banfield in sociologia lo ha definito «familismo amorale». Ci spiega l'insegnamento morale nei «cambi di bandiera» necessari di Vincenzo Rabito?

Ho apprezzato moltissimo le motivazioni del premio *Civitas* che è stato assegnato a *terramatta;* in cui si parla della «preziosa eredità della longevità: non un exemplum morale a senso unico, ma un ineludibile chiaroscuro etico, da cui trarre gli insegnamenti per non compiere gli errori dei padri e dei nonni». È importante, prima ancora che giudicare per esaltare o condannare, riuscire a capire e a comprendere.

L'autobiografia di Rabito non è un'autobiografia "di facciata". In effetti, i comportamenti descritti da Banfield sono per buona parte quelli di Rabito, che ha sempre anteposto le necessità della propria famiglia all'astratto principio del rispetto delle regole o a fedeltà ideologiche o di partito. Ma proprio la lettura di *Terra matta*, offrendoci un punto di vista interno rispetto a quei comportamenti, fa emergere come poco convincente la tesi della totale contrapposizione fra una moralità, che sarebbe riservata esclusivamente ai membri della famiglia nucleare, e l'amoralità, ovvero l'indifferenza per le categorie di bene e male, per tutto ciò che è esterno alla famiglia. Per quanto riguarda la politica, Rabito in giovinezza non pensò di potersi permettere espliciti comportamenti difformi da quelli previsti dalla macchina dello Stato: un sistema che in molte sue forme aveva imparato a conoscere durante la Prima guerra mondiale e che, ormai, in Italia andava coincidendo con un partito che, attraverso la violenza, la burocrazia, il controllo e l'ideologia, occupava l'intera società e organizzava le masse. Per lui e per quelli come lui la virtù essenziale per la

sopravvivenza risultava essere la capacità di adattarsi al mutare dei tempi e dei contesti, senza soccombere e possibilmente tentando di trarne vantaggio, senza altre velleità. Quell'attitudine fu mantenuta anche dopo la caduta del regime: da fascista si fece comunista, anzi socialdemocratico, alla ricerca di un "amico" che gli potesse far capitare un posticino «per travagliare sempre e avere il pane tutto l'anno sicuro». Anche nell'Italia repubblicana dei grandi partiti di massa la politica continuava a occupare lo Stato e buona parte dell'intera società. Adattarsi per molti significò scegliere un protettore, un notabile su cui puntare, augurandosi che risultasse lui il vincitore.

Ci illustra il progetto «Archivio degli Iblei»? Perché è necessario?

Sempre a partire da *Terra matta* è nato anche l'Archivio degli Iblei. Il nuovo progetto ha l'ambizione di diventare un punto di riferimento per chi opera nei paesi della Sicilia sud-orientale, raccogliendo e stimolando la produzione di nuova ricerca storica oltre che la raccolta di documenti testuali, iconografici, sonori nonché di testimonianze orali. Obiettivo è favorire la crescita di una risorsa culturale che possa essere utile per rafforzare su base territoriale legami comunitari non soffocati dall'autoreferenzialità. Attraverso il sito internet archiviodegliiblei.it si ha accesso al crescente archivio virtuale e si è informati sulle attività in corso.

Il film *terramatta;* e il progetto dell'Archivio degli Iblei sono stati il mio modo di ritornare, di restituire attenzione, intelligenza e affetto alla realtà alla quale evidentemente sento di appartenere, nonostante gli oltre trent'anni della mia vita vissuti a Torino.

Enzo Fragapane

«I libri degli altri»
L'intervento dell'editor nella produzione libraria: due casi di studio[1]

«Il massimo del tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei. Ne sono contento, perché l'editoria è una cosa importante nell'Italia in cui viviamo e l'aver lavorato in un ambiente editoriale che è stato di modello per il resto dell'editoria italiana, non è cosa da poco»[2]. Così dichiara in un'intervista Italo Calvino, che, oltre a essere un grande scrittore, è stato anche un impeccabile funzionario della Giulio Einaudi Editore, dove, dagli anni Cinquanta fino alla morte improvvisa nel 1985, ha rivestito i ruoli di addetto stampa ed editor. Lavorando sui «libri degli altri», si è sempre dimostrato alquanto sobrio, restio a qualunque intervento invasivo sul testo; come si legge nella lettera indirizzata a un giovane autore che aveva proposto il proprio romanzo all'Einaudi, per giudicare pubblicabile un libro Calvino considerava solo tre elementi:

> Dei manoscritti troppo lunghi leggo solo quanto mi sembra sufficiente per rintracciare i tre elementi che mi servono a stabilire se un libro c'è o non c'è: 1) se ha un linguaggio; 2) se ha una struttura; 3) se fa *vedere* qualcosa, possibilmente qualcosa di nuovo[3].

Di parere opposto Elio Vittorini, che vanta nel curriculum la collaborazione con Einaudi, Mondadori e Bompiani. Lo scrittore si faceva promotore di un'idea di editing maieutico, che liberasse il testo dalle scorie di cui era impregnato e che ne impedivano una giusta lettura; un editing che "tirasse fuori" dalle maglie della narrazione ciò che effettivamente era. Da qui i tagli e le riscritture suggerite/imposte agli autori che proponevano i loro testi per la pubblicazione. Per non parlare di Gordon Lish, il cui

---

[1] Si tratta di un estratto della mia tesi di laurea in Letteratura italiana contemporanea (Corso di laurea magistrale in "Editoria e scrittura") dal titolo *«I libri degli altri». L'intervento dell'editor nella produzione libraria contemporanea: analisi di alcuni casi*, relatrice la prof.ssa Mirella Serri, correlatore il prof. Giulio Perrone, discussa presso la "Sapienza Università di Roma" il 27/03/2015.
[2] M. D'ERAMO, *Intervista a Italo Calvino*, in «Mondoperaio», 06/06/1979.
[3] Lettera di Italo Calvino a Carlos Alvarez del 05/10/1964 in I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 484.

intervento massiccio sui racconti di Raymond Carver produce una nuova corrente nella letteratura americana, il minimalismo, che si configura come una tendenza artificiale, costruita interamente nel laboratorio editoriale.

Come esemplificano questi casi storici, le modalità d'intervento sul testo all'interno di una redazione editoriale sono molteplici, legate da una parte allo spirito e alla politica perseguita dalla casa editrice, e dall'altra alla sensibilità di chi lavora dietro le quarte di copertina. Sarebbe ovviamente impossibile tentare una mappatura tipologica degli interventi su un testo, come lo sarebbe fornire una definizione univoca di editing[4]. Ciò che si può fare, però, è analizzare le modalità di lavoro di alcuni editor, confrontando il manoscritto dell'autore su cui lavorano con quello editato (e quindi pubblicato): si delineeranno interessanti differenze morfologiche, sintattiche, ritmiche e talvolta anche tematiche, prodotte proprio dalla penna dell'editor, al fine di dimostrare la bontà di una pratica maieutica che aiuta a far emergere da un romanzo ciò che potenzialmente è, permettendo il perfezionamento e la maturazione della scrittura.

Cerchiamo dapprima di chiarire cosa sia l'editing e in seguito di capire quale testo vada considerato "originale" ai fini della nostra analisi, appoggiando queste riflessioni su due casi di studio: *Il libro dell'amore proibito* di Mario Desiati e *La collina* di Andrea Delogu e Andrea Cedròla.

«Il miglior fabbro» e la sua arte

Nel 1921 Thomas Stearns Eliot inizia la composizione del proprio capolavoro, *La terra desolata*, dopo anni piuttosto difficili: la moglie Vivien è sempre più ammalata e il lavoro in banca lo priva del tempo da dedicare alla sua passione letteraria. Nell'estate di quell'anno, Eliot è preda di un esaurimento nervoso e il neurologo gli prescrive tre mesi di riposo assoluto: proprio in questo periodo viene concepito il poemetto. A Parigi Eliot incontra Ezra Pound, che si dice entusiasta del risultato, ma consiglia all'amico di "tagliare" gli oltre mille versi, in particolare nei raccordi più esplicativi. Nasce così, in seguito a un lavoro congiunto dei due autori, il poema definitivo in 433 versi divisi in 5

[4] Ci si riferisce in questo studio esclusivamente all'editing sulla narrativa italiana.

sezioni che reca la dedica a Pound come «miglior fabbro»[5]. Questa espressione riprende, com'è noto, un verso del *Purgatorio,* in cui Dante addita il trovatore provenzale Arnaut Daniel come il «miglior fabbro del parlar materno», cioè il miglior artefice del volgare. In tal modo si è posto Pound rispetto a Eliot, come colui che è stato in grado di plasmare una forma perfetta e ammirevole dalla materia poetica grezza uscita dalla penna del secondo: senza i consigli e gli interventi del primo, l'opera di Eliot non avrebbe potuto raggiungere lo straordinario successo che ebbe. Lo stesso Eliot ne riconobbe l'effettivo miglioramento. Si può dire, di conseguenza, che Pound abbia svolto un ottimo editing per il testo di Eliot.

L'attività dell'editor è, però, qualcosa di più complesso di qualche "taglio", e segue il testo dalla sua genesi fino al momento della stampa. È un processo lento e delicato, indipendentemente dal fatto che lo si ritenga un processo maieutico o di livellamento e adattamento al mercato.

In *Le diverse pagine* Alberto Cadioli riprende le riflessioni di Brigitte Ouvry-Vial sulla lettura editoriale[6], che la studiosa divide in tre fasi: la prima coglie «le caratteristiche estetiche del testo e la maniera globale in cui si offre alla percezione, per vedere se ha un tono», dove il «tono» è «un modo della voce rispetto alla natura del discorso» e il primo criterio di scelta; nella seconda fase, «saper leggere consiste nel comprendere e interpretare il progetto dell'autore che l'edizione deve attualizzare»: l'editore deve avere «una specie di visione mentale, immediata, condensata, del libro che verrà» sulla cui base ne deciderà l'acquisizione; nella terza fase si procede a una «lettura-riscrittura che agisce sul testo», per renderlo coerente con l'idea che deriva dalla seconda lettura[7].

Appare chiaro che l'editing si colloca nella terza fase della lettura editoriale e si delinea come un'attività di fondamentale importanza, tanto che la filologa Paola Italia ha

[5] «*For Ezra Pound*, Il miglior fabbro».
[6] B. OUVRY-VIAL, *Le savoir lire de l'éditeur? Présupposés et modalités*, in *Figures de l'éditeur*, Actes du colloque de l'Université de Paris (13 mai 2005), a cura di B. Legendre e C. Robin, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005. Tutte le citazioni italiane che seguono vengono riportate da A. CADIOLI, L*e diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 57 e sgg.
[7] Dalle posizioni di Ouvry-Vial si evince anche che i rifiuti dei manoscritti rispondono all'orizzonte in cui si collocano le scelte dei singoli editori, in rapporto al tempo, ai lettori di riferimento, alla linea editoriale adottata.

sostenuto che «la storia letteraria del Novecento potrebbe dare risultati interessanti (e inattesi) se studiata come storia dell'*editing*, sui testi pubblicati in quel secolo»[8].

"Editor" è un termine che si diffonde intorno alla metà degli anni Sessanta e indica non solo «lo scopritore di nuovi ingegni, capace di determinare la storia letteraria della propria epoca; è anche il tramite […] tra le necessità dello scrittore e le esigenze della casa editrice […]»; tale ruolo, «nel suo significato positivo di redazione letteraria e negativo di manipolazione, è nato con Maxwell E. Perkins, il favoloso *editor* di Hemingway, di Fitzgerald, di Ring Lardner, di Morley Callaghan, di Thomas Wolfe»[9].

Volendo definirlo, si potrebbe dire che l'editing si configura come l'insieme dei lavori di perfezionamento del testo, dal momento in cui l'autore ne conclude l'ultima revisione. Consiste nella «capacità di controllare e ricontrollare un testo in modo che non contenga, o contenga entro limiti sopportabili, errori di contenuto, di trascrizione grafica o di traduzione, là dove neppure l'autore se n'era accorto»[10], dato che il più delle volte l'autore stesso non ha una completa consapevolezza del proprio testo. L'editing è, insomma, il primo confronto del manoscritto con la realtà esterna, guidato dalla sensibilità e dalle conoscenze dell'editor che ambisce a valorizzare ed esprimere le potenzialità insite all'interno della scrittura, che rischierebbero di rimanere relegate a un livello epidermico: l'editor «mira a far scaturire l'inimitabile singolarità di *quel* testo»[11].

D'altra parte, bisogna tenere sempre presente il lettore-cliente al quale l'opera è indirizzata, per cui la forma del testo può subire modificazioni anche a scopo più commerciale.

L'editor, quindi, perfeziona il testo tramite l'eliminazione di errori morfo-sintattici e incongruenze tematiche e strutturali (suggerendo tagli, aggiunte, spostamenti di sequenze, ampliamenti di passaggi poco chiari), concordando con l'autore gli interventi possibili per migliorare l'architettura generale dello scritto. Deve mettere al servizio del libro e

---

[8] P. ITALIA, *L'ultima volontà del curatore: alcune riflessioni sull'edizione di testi nel Novecento*, in «Per leggere. I generi della letteratura», a. V, n. 9, 2005, pp. 169-198, cit. a p. 169; ora in P. ITALIA, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 88.

[9] M. BULGHERONI, *Situazione dell'editing*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1965*, Milano, Bompiani, 1965, p. 97.

[10] U. ECO, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 273.

[11] I. BERTOLETTI *Metafisica del redattore. Elementi di editoria*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, p. 16.

dell'autore la propria precisione, il buon senso, e naturalmente la propria cultura generale; agire in maniera invisibile, senza intaccare lo stile e le peculiarità autoriali. E, non essendo un co-autore, lascia l'ultima decisione - se intervenire o meno sul testo - sempre all'autore. Ne illustra efficacemente il motivo Vittorio Spinazzola:

> L'autonomia di lavoro dello scrittore è sì comprimibile, non però illimitatamente: si può influenzarlo in tanti modi, diretti e indiretti, ma quanto più lo si controlla tanto più aumenta il rischio che il risultato sia un'opera svogliata, fiacca e invendibile. Se non c'è un consentimento intimo a ciò che si sta elaborando fantasticamente, è difficile far nascere un prodotto capace di acquisire il consenso dei destinatari. Infine, la formula per inventare libri di successo a comando, o a macchina, non è stata ancora escogitata[12].

Si ricorderà l'atteggiamento di Emilio Treves con Giovanni Verga, il quale gli manda due prefazioni per *I Malavoglia*, di cui l'editore sceglie la seconda, non senza applicare delle modifiche: «Ho scelto la seconda, con una piccola trasposizione di periodi. Vedrete nelle bozze se così vi piace, che naturalmente siete voi giudice, in ultima istanza»[13].

Va, però, ricordato che

> l'editing non è una scienza, ma una pratica; qualunque teoria è inconsistente. Esistono tanti editing quanti editor (teoricamente). Quindi anche il superfluo è indecidibile (teoricamente). Ma quando uno scrittore trova il suo editor succede qualcosa: è l'incontro con il lettore ideale, che capisce e tiene il libro come se l'avesse scritto. Lo scrittore assiste incredulo alla scena di un se stesso che non ha scritto una parola, e ama ogni parola che non ha scritto (anche quelle che cancella). Per un lettore così, uno scrittore potrebbe dare tutto[14].

E che l'editor debba essere un eccelso lettore lo sottolinea anche Robert Gottlieb, editor di scrittori come John le Carré, Toni Morrison e Doris Lessing:

---

[12] V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 105.

[13] Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga del 22/01/1881, in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder editore, 1986, p. 53.

[14] A. CANOBBIO, *Appunti per un libro che potrebbe intitolarsi "Autobiografia" o anche "Quattro tatami e mezzo"*, in «Bollettino di italianistica», a. III, n. 1, 2006, pp. 221-226, cit. a p. 223.

Fare editing letterario significa semplicemente mettere in pratica il buon senso che qualsiasi buon lettore possiede. Ecco perché l'editor deve essere prima di tutto un lettore. […] Si possono anche avere gli strumenti editoriali necessari, ma se non si è lettori sensibili non si riuscirà a comprendere dove sta il problema. Io sono un lettore. Leggere è la mia vita. Avevo all'incirca quarant'anni quando ebbi una rivelazione illuminante - sembrerà sciocco -, improvvisamente mi resi conto che non era un assioma condiviso da chiunque, evidente di per sé, il fatto che leggere fosse la cosa più importante nella vita. Per me era del tutto naturale, io stesso non sapevo nemmeno di averci pensato, dal momento che consideravo essenziale e inevitabile la lettura.

Strano a dirsi, ho capito che leggere senza fini editoriali è un'esperienza molto diversa, per me. Quando leggo per mio piacere personale, non ho la tendenza a ragionare come un editor, perfino con libri sui quali ho lavorato. Ricordo, ad esempio, che quando mi arrivò sulla scrivania il testo finito della *Talpa* di le Carré, decisi di rileggerlo anche se erano passati solo tre o quattro mesi da quando ne avevo visionato le bozze. Fu come se stessi leggendo qualcosa che non avevo mai letto prima, perché lo stavo facendo per il mio divertimento. Ho avuto molto raramente l'impulso di fare qualche modifica a un libro che stavo leggendo soltanto per me. Solo le traduzioni mediocri mi fanno venire il nervoso e la voglia di prendere in mano la matita[15].

Inoltre, quando lavora, l'editor mette da parte il gusto personale, abbandona il proprio io e penetra quello dell'autore, per proporre modifiche coerenti con i suoi intenti narrativi e stilistici.

Per esemplificare, si possono distinguere due differenti tipologie di editing. Una più interventista, in cui l'editor agisce in maniera invasiva: infatti, alcuni «editor peccano di eccessivo protagonismo, arrivando a stravolgere il testo a tal punto che l'autore quasi stenterebbe a riconoscerlo come suo»[16]; e una "propositiva", più diffusa, in cui l'editor lavora a stretto contatto con l'autore, dialogando per il bene della scrittura e fornendo «solo indicazioni, astenendosi dal mettere direttamente mano al testo»[17]. Tuttavia, il «narcisismo inflessibile dell'autore» potrebbe incarnarsi in una forma di «ostruzionismo», mettendo «a rischio il piano editoriale e l'"integrità psichica" dell'editor»[18]. Nel rapporto con l'autore, l'editor dovrebbe, infatti, assumere un comportamento che sia un compromesso tra il distacco e l'eccessiva disponibilità: dimostrandosi troppo amico, infatti, riempirebbe d'orgoglio l'ego dell'autore, il quale, preda del delirio di una presunta onnipotenza, si permetterebbe di sindacare anche sul singolo segno di punteggiatura.

---

[15] R. GOTTLIEB, *L'arte dell'editing*, in «The Paris Review. Interviste», vol. I, Roma, Fandango Libri, 2009.
[16] G. CALVINO, *Lavorare sul testo. L'editing*, Bologna, Agenzia il Segnalibro, 2007, p. 35.
[17] Ivi, p. 36.
[18] *Ibidem*.

Alcuni manuali, invece, sono soliti distinguere un editing formale, incentrato sugli elementi grammaticali, sintattici, di coerenza e coesione linguistica, da un editing sostanziale, che apre un dialogo con l'autore sul merito, sulle motivazioni della sua opera, giungendo a cambiamenti strutturali quali, ad esempio, su intreccio narrativo e trama.

Gianluca Calvino ha evidenziato che l'approccio al testo durante l'editing consta di una triplice lettura: «rapida», per avere completezza della narrazione e per capire stile e intenzione dell'autore; «approfondita (analitica)», che scandaglia le inesattezze soggettive di un testo, pertinenti alla sensibilità di autore ed editor piuttosto che a una serie di parametri prestabiliti (è a questa altezza che si analizza lo stile autoriale, si ottimizzano le potenzialità testuali inespresse, si applicano tagli e aggiunte); «approfondita (meccanica)», che sottolinea inesattezze oggettive del testo (sintassi, trama, personaggi, incipit, explicit, imprecisioni e incoerenze nelle ricostruzioni storiche, negli ambienti, in date, nomi ecc.)[19].

Per approfondire ulteriormente la funzione svolta dall'editor, è utile riflettere anche sulla condizione del manoscritto originale, a partire dal quale si può studiare la sua incidenza nella costruzione del testo.

Gli interventi in redazione: alcuni esempi

Nel corso del Novecento, con l'avvento dell'editoria industriale, l'originale diviene il risultato di diversi interventi, che mettono a punto la struttura - anche fisica - di un testo e definiscono le caratteristiche del contenuto. Tra gli interventi più frequenti nel laboratorio redazionale, si annoverano modifiche alla punteggiatura, l'uso del maiuscolo, aspetti linguistici e stilistici, e la *mise en page*, cioè la messa in pagina del testo (nel gergo editoriale si adopera il verbo "ingabbiare").

Per quest'ultimo aspetto, è utile ricordare lo scambio epistolare tra Elsa Morante, il segretario generale della casa editrice Einaudi Luciano Foà, e il redattore Bruno Fonzi, che si stava occupando della pubblicazione dell'*Isola di Arturo*, considerato dalla critica il capolavoro della scrittrice, uscito nel 1957, ottenendo un buon successo di pubblico e

---

[19] Cfr. G. CALVINO, *Lavorare sul testo*…, op. cit.

vincendo il Premio Strega. Frequenti i battibecchi tra i tre su varie questioni redazionali, dai caratteri tipografici e dall'uso dei corsivi alla scrittura delle parole dialettali e agli spazi bianchi: Elsa pretendeva per ogni capitolo un occhiello e, siccome ogni capitolo era composto di altri capitoli più brevi, tra la fine di ogni capitoletto e l'inizio dell'altro doveva inserirsi un terzo di pagina bianco; qualche capitoletto recava ulteriori suddivisioni interne che la scrittrice aveva segnato con una lineetta: tra le ripartizioni, esigeva uno spazio bianco inferiore segnato da un evidente segno grafico[20]. L'autrice insisteva su tali particolari, cosciente che all'interno del testo «queste indicazioni prendono un valore non solo tipografico, ma anche poetico». Fonzi le risponde che è esteticamente brutto iniziare con un terzo di pagina bianco; perciò, ritiene meglio iniziare alla pagina nuova, anche perché nei capitoli più brevi ci sono altre suddivisioni recanti uno spazio bianco[21]. Ma la Morante è ferma nelle proprie decisioni, dato che ogni spazio risponde a «un determinato ritmo narrativo»: al massimo potranno ridursi a poco meno di un terzo[22]. La scrittrice è irremovibile sulle scelte solo in apparenza grafiche del testo. Questa rappresenta sicuramente un'eccezione, poiché nella maggior parte dei casi l'autore è accondiscendente rispetto alle modifiche suggerite dalla redazione.

Elsa si è dimostrata, inoltre, particolarmente attenta alla correzione delle bozze, per realizzare un'opera che toccasse la perfezione. Scriveva, infatti, a Luciano Foà nel gennaio del 1959: «tu sai - forse, sai solo in parte - quale estrema cura e quanta fatica io abbia speso sulla correzione delle bozze del mio libro: una cura e una fatica proporzionata ai lunghi anni di lavoro che quel libro mi è costato! Per fortuna il risultato di tanta mia fatica era stata quella Prima Edizione che è, e mi risulta, perfetta»[23]. Era convinta che anche le successive ristampe sarebbero state perfette, ricalcando la prima edizione. Ma così non è stato. Nella quinta ristampa si accorge per caso di un refuso, che la perfetta *editio princeps* non contemplava: «importante, sì un poco me ne importa» > «importare,

---

[20] Cfr. lettera di Elsa Morante a Luciano Foà del 15/11/1956 in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 76.
[21] Cfr. lettera di Bruno Fonzi a Elsa Morante del 19/11/1956, inedita e riportata in A. CADIOLI, *Le diverse pagine…*, op. cit., p. 137.
[22] Cfr. lettera di Elsa Morante a Bruno Fonzi del 24/11/1956, in M. BARDINI, *Morante Elsa*…, op. cit., p. 82.
[23] Lettera di Elsa Morante a Luciano Foà del 16/01/1959 in M. BARDINI, *Morante* Elsa…, op. cit., p. 81.

sì un poco me ne importa». Non si fa attendere la protesta con Luciano Foà: «[…] mi appare la possibilità che un qualsiasi tipografo irresponsabile - magari per sostituire un carattere un po' usato - si prenda l'iniziativa di disfare una riga, per poi ricomporla sbagliata, guastando così un testo dove ogni parola è il risultato di una ricerca, di una fatica e di una pena che non ti so descrivere»[24]. La Morante avanza, così, la richiesta che ogni restauro tipografico riceva il suo beneplacito prima della consegna per la stampa.

Esistono anche situazioni in cui gli interventi editoriali hanno rappresentato la spinta a dare vita a un libro. Indicativa in questa prospettiva l'uscita della raccolta *Nel magma* del poeta Mario Luzi, pubblicata nel 1964 da Vanni Scheiwiller. Come testimonia Cadioli[25], nel luglio del 1963 l'editore scrive a Luzi perché ha letto sulla rivista «Questo e altro» le poesie raccolte col titolo *Nel magma* e gliene propone la pubblicazione; il poeta si dimostra favorevole. Quindi, grazie a una sollecitazione editoriale, Luzi prende una decisione che non aveva ancora preso e *Nel magma* vede la luce.

Molto spesso, l'editore avanza all'autore una richiesta d'incisiva riscrittura testuale. Assai noto e ampiamente documentato il caso di *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini[26]. Talvolta, però, lo scrittore rifiuta le correzioni suggerite, reagendo addirittura col cambio di editore, e segnalando, quindi, l'esistenza di problemi e incomprensioni non al livello della scrittura, bensì nell'incapacità di lettura editoriale. Il conflitto si consuma tra due diverse interpretazioni derivanti da due modalità di lettura differenti: quella dell'editore e quella dell'autore. Un esempio: nel giugno del 1959 Calvino scrive a Pietro Citati, collaboratore di Livio Garzanti, lamentando l'uscita di *Primavera di bellezza* di Fenoglio, poiché è un libro «debole, molto debole»: a Casa Einaudi è stato sottratto un autore «per bruciarlo in una prova modesta, cui nel suo interesse si doveva dare meno risalto»[27].

---

[24] *Ibidem*.
[25] Cfr. A. CADIOLI, *Le diverse pagine…*, op. cit., p. 92.
[26] Cfr. W. SITI, S. DE LAUDE, *Note e notizie sui testi* di *Ragazzi di vita*, in P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1998, e G. NISINI, *L'unità impossibile. Dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci, 2008.
[27] Lettera di Italo Calvino a Pietro Citati dell'08/06/1959, in I. CALVINO, *I libri degli altri*…, op. cit., p. 314.

Qualche nota filologica

Alla luce delle nostre riflessioni, è molto difficile operare una distinzione in seno al procedimento scrittorio tra l'intenzione dell'autore e la sua interpretazione da parte dell'editor, che, come si diceva, tenta di far emergere ogni potenzialità del testo, rendendolo più fruibile per i lettori che si vogliono raggiungere. Secondo Cadioli,

> Sebbene pressoché impossibile, o comunque molto difficile, da acquisire (perché per lo più mancano documenti che diano conto delle successive fasi della scrittura), la conoscenza dell'*Ur-text*, del testo "originario", può essere un obiettivo quantomeno da porre: se raggiunto, sarà di grande utilità sia per gli interessi filologici sia per una approfondita riflessione critica di vari testi ormai collocati tra i "classici" contemporanei[28].

A partire dal Novecento, e ancora di più nel nuovo secolo, la «storia delle vicissitudini del testo originario»[29] è legata indissolubilmente anche ai passaggi in redazione. Uno dei maggiori esponenti della *textual bibliography* americana, Philip Gaskell, spiega il lavoro dell'autore sul testo in vista di una pubblicazione:

> L'autore di un'opera di letteratura che deve essere pubblicata come libro a stampa modifica comunemente il testo correggendo e rivedendo il manoscritto sul quale lavora fino a predisporre una nuova stesura, e facendo correzioni e revisioni sulla bozza stampata; e ritornerà alla sua opera dopo l'applicazione per fare ulteriori modifiche in vista di successive edizioni[30].

Sullo scritto interverrà, poi, il redattore della casa editrice, per cui la volontà dell'autore e quella del redattore si sovrappongono, tanto che il testo entrato in

---

[28] A. CADIOLI, *Le diverse pagine…*, op. cit., p. 108.
[29] R. ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 141-243, cit. a p. 203.
[30] P. GASKELL, *Introducion*, in ID., *From Writer to Reader. Studies in Editorial Method*, Oxford, The Clarendon Press, 1978. Per la citazione italiana si rimanda a A. CADIOLI, *Le diverse pagine…*, op. cit., p. 121.

redazione potrebbe divergere da quello stampato. In ragione dell'intervento redazionale, Gaskell parla di «variante di trasmissione»[31].

Ora, immaginando il processo di costruzione testuale nell'officina editoriale come un'ellisse con al centro il testo, il redattore può collocarsi su uno dei due fuochi con funzione diversa: come *philologus additus auctori* o come *auctor additus auctori*. Il redattore lascia dei segni sul testo che saranno poco percepibili, se costui mantiene un atteggiamento simile a quello del «filologo», con la finalità di avvicinare il più possibile la materia alla perfezione; saranno più evidenti, se il redattore si pone come (co)«autore», imprimendo nel testo su cui sta lavorando la propria idea di letteratura[32]. La posizione auspicabile sarebbe quella di una terza via che congiunga le due tendenze, dato che nessun testo è *in nuce* un capolavoro, né tantomeno un blocco di fogli su cui plasmare una narrazione. Nel caso in cui il redattore si ponga come *auctor*, per utilizzare le parole di Paola Italia, l'«ultima volontà dell'autore» - cioè la volontà che si esplicita con il *ne varietur* e il "visto si stampi", con cui l'autore ha completato il lavoro di revisione testuale con l'editor - si trasforma nell'«ultima volontà del curatore»[33].

Molto interessanti da questa prospettiva le altre osservazioni della filologa: tra editore e autore si stabilisce una specie di «patto editoriale», per cui

> il testo pubblicato è il prodotto dell'originale *intentio auctoris*, ma reca anche tracce dell'*intentio editionis*, che potrà essere riconosciuta e teoricamente isolata per studiare analiticamente gli elementi d'autore, ma che non si potrà fisicamente scorporare dal testo, se non modificandone radicalmente la fisionomia anche rispetto all'ultima volontà dell'autore. Riconoscere l'interazione tra le due *intentiones* vuol dire ricostruire, accanto alla storia interna del testo, ovvero la sua genesi e l'evoluzione delle sue varie forme fino a quella consegnata dall'autore alla redazione, la sua storia esterna, ovvero il processo editoriale che lo ha portato, lungo i vari passaggi redazionali, alla stampa […]. La stampa è quindi il punto di arrivo, definitivo e irreversibile, di questo processo, il prodotto dell'interazione tra le due *intentiones*, che sottrae il testo alla variabilità delle sue molteplici stesure, alla mutevolezza delle sue varie redazioni[34].

---

[31] *Ibidem*.

[32] Cfr. A. CADIOLI, *Le diverse carte. Osservazioni sull'intermediazione editoriale e la trasmissione del testo in età contemporanea*, in «Bollettino di italianistica», a. III, n. 1, 2006, pp. 143-157.

[33] Cfr. P. ITALIA, *Editing Novecento*, op. cit., pp. 89 e sgg.

[34] Ivi, pp. 98-99.

La pratica dell'editing potrebbe collocarsi nella storia interna, poiché, pur non facendo propriamente parte della genesi del testo da parte dell'autore, rappresenta comunque un fondamentale momento di definizione delle linee da seguire. Questa versione risulterebbe, però, "deviata" dai suggerimenti/imposizioni dell'editor, per cui è utile riconoscere come effettivamente si sia svolto il processo di scrittura, non per «attribuire colpe», come dice Cadioli[35], ma per approfondire la storia del testo e le modalità d'intervento del redattore. La storia esterna coinvolge, invece, l'iter redazionale che conduce il testo alla stampa della prima e delle successive edizioni, nonché anche una storia "editoriale", che ingloba la storia delle diverse edizioni del testo, e quindi anche i metodi di ricezione.

Con la stampa si ha la definitiva stabilizzazione del testo, che sarà messa in discussione solo con la pubblicazione di eventuali altre edizioni. La prima edizione rappresenta, come si diceva, l'ultima volontà dell'autore e viene solitamente presa come riferimento anche in presenza di autografi.

Tuttavia, questo parere non è condiviso dall'intera comunità di critici e filologi: ad esempio, Fredson Bowers, altro grande esponente della *textual bibliography*, ha scritto che

> quando il manoscritto è conservato, l'autorità che di solito si riconosce alla prima edizione viene spostata indietro a questo testo, che rappresenta con più esattezza le intenzioni dell'autore soprattutto in relazione agli accidentali, di modo che il manoscritto e non la prima edizione diventa l'unico testo base legittimato. […] Naturalmente, non potrebbe esistere una situazione testuale più desiderabile[36].

Per la finalità del presente lavoro, ci sembra questa la tesi più opportuna da seguire: dal manoscritto uscito direttamente dalla penna dell'autore, e qui considerato come "l'originale", si tenterà una ricognizione sugli interventi dell'editor, per evidenziare le metodologie usate e le ragioni che hanno spinto alla modifica del

[35] A. CADIOLI, *Le diverse pagine…*, op. cit., p. 143.
[36] F. BOWERS, *Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text*, in «The Library», a. V, n. 27. Per la citazione italiana si rimanda A. CADIOLI, *Le diverse pagine…*, op. cit., p. 130.

testo[37]. Ci soffermeremo in particolare su due casi di studio: uno riguarda un autore affermato, Mario Desiati, che pubblica con una grande casa editrice, Arnoldo Mondadori Editore; l'altro riguarda, invece, un romanzo a quattro mani di autori esordienti, Andrea Delogu e Andrea Cedrola, pubblicato presso una media casa editrice, Fandango Libri.

Il caso Desiati: editare *Il libro dell'amore proibito*

Nell'ottobre del 2013 nella collana mondadoriana «Scrittori italiani e stranieri» esce *Il libro dell'amore proibito* di Desiati[38]. Si tratta di un romanzo in tre parti principali: la prima, «1993», descrive l'iniziazione al sesso di un ragazzo tredicenne, Francesco detto Veleno, assieme ai suoi due amici, Mimmo di quattordici anni e Nappi di quindici, che frequentano la sua stessa classe da ripetenti, la III^ A della scuola media Giuseppe Grassi a Martina Franca. Veleno prova attrazione dapprima per l'insegnante di Educazione artistica, Barbara Tricarico, poi per la professoressa di Educazione tecnica, Donatella Telesca, della quale si innamora e con cui si concederà fisicamente un pomeriggio dopo le lezioni assieme a Nappi e Mimmo in un'aula della scuola. Una volta scoperti, la professoressa viene processata e incarcerata, mentre i ragazzi vengono affidati alle cure di uno psicologo, Pippo Lanzillotti, che ha in terapia anche un altro giovane, Walter Gobbi, condannato a vivere sulla sedia a rotelle a causa di un incidente. Alla fine, Donatella e Veleno riusciranno a rincontrarsi, ma - così si apre la seconda parte, «Due anni dopo» - verranno scoperti, e l'ex insegnante sarà costretta a ritornare in prigione. Nel frattempo Veleno, che ha sempre in testa ossessivamente il proprio amore proibito, si

[37] Per correttezza e completezza, segnaliamo l'opposto parere di Italia: «Affidare l'autorità del "testo base" al manoscritto o al dattiloscritto piuttosto che alla stampa porterebbe inevitabilmente a dover mettere in atto, a ogni nuova edizione, un "processo alle intenzioni" per misurare il grado di coinvolgimento dell'autore nel processo correttorio innescato dall'intervento esterno. […] compito del curatore è anche quello di restituire la dimensione storica del testo, l'immagine che di esso hanno avuto i lettori e che ha eventualmente creato dopo di sé una tradizione […]». In P. ITALIA, *Editing Novecento*, op. cit., p. 102.

[38] Classe 1977, originario di Martina Franca in provincia di Taranto, dopo gli studi classici si laurea a Bari in giurisprudenza. Trasferitosi a Roma nel 2003, inizia a collaborare con la redazione della rivista «Nuovi Argomenti» e con la casa editrice Mondadori in qualità di editor junior. Nel 2008 è direttore editoriale di Fandango Libri, dove rimarrà fino al 2013, quando abbandonerà il mondo dell'editoria per dedicarsi esclusivamente alla scrittura. Ad eccezione dell'esordio *Neppure quando è notte*, che è stato pubblicato da PeQuod nel 2003, tutti i suoi libri sono usciti con Arnoldo Mondadori Editore; si ricordano in particolare *Il paese delle spose infelici* (2008) da cui è stato tratto l'omonimo film di Pippo Mezzapesa, e *Ternitti* (2011), selezionato tra i finalisti della LXV edizione del Premio Strega. Cfr. l'intervista a Mario Desiati, edita in questo stesso fascicolo di «Diacritica», anche per le altre informazioni che lo riguardano.

fidanzerà, vivrà una breve esperienza in caserma dove ritroverà come comandante il vecchio amico Nappi, si legherà molto a Walter. Nell'ultima parte, «Un anno dopo (2001)», Veleno è, ormai, uno studente universitario, sempre chino sui libri. Vive a Milano, dove incontra Nappi, che nel frattempo è diventato poliziotto e dovrà subire un processo presso il Tribunale di Taranto per lesioni aggravate nei confronti di Andrea Colapi: costui avrebbe tentato di bastonare l'ex compagna Donatella Telesca, mirabilmente protetta da Nappi; a seguito di ciò inizierà una relazione tra i due. Veleno è chiamato a difendere l'amico e chiederà aiuto al neoavvocato Walter. Il romanzo si conclude con la loro telefonata.

Il libro dell'amore proibito faceva originariamente parte di un «catalogo di racconti»: l'autore mirava a realizzare un progetto letterario incentrato sugli amori proibiti, che avrebbe dovuto intitolarsi appunto *Il catalogo degli amori proibiti*. Questo racconto in particolare era uscito da solo nel 2011 con il titolo *È proibito amare*, nella collana «Inediti d'autore» del «Corriere della Sera», riscuotendo un grande successo. Desiati, tuttavia, sentiva di non aver ancora esaurito quanto avesse da dire su quello specifico argomento: «così il testo mi è scoppiato in mano» - ha affermato - «divenendo un romanzo breve», un oggetto letterario non facilmente catalogabile dall'editoria, perché si differenzia sia da un romanzo sia da un racconto. Questa necessità di ampliare le riflessioni di un racconto imponendone l'inevitabile mutamento di genere letterario sembra rispettare quanto Elsa Morante ha sostenuto nel 1959, partecipando all'inchiesta sul romanzo della rivista «Nuovi Argomenti»[39]. La scrittrice innanzitutto si oppone a tutti coloro che riconducono la distinzione racconto/romanzo a una questione di «peso» e misura:

> Secondo l'opinione corrente, meriterebbe il titolo di romanzo qualsiasi narrazione in prosa che sia comunque legata, nelle sue parti, da un intreccio unitario, e che, nella sua mole cartacea, raggiunga un peso non inferiore a un certo numero di ettogrammi. Di conseguenza, succede che chiunque abbia riempito 300 pagine di pettegolezzi, oppure abbia allungato fino a 300 pagine una novelletta amena, si presume autore di un

[39] *9 domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», 1959, nn. 38-39. Gli autori coinvolti sono: Giorgio Bassani, Italo Calvino, Carlo Cassola, Eugenio Montale, Elsa Morante, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Guido Piovene, Sergio Solmi, Elémire Zolla.

romanzo. Mentre che, magari per difetto di uno o due ettogrammi di peso, vengono classificati altrove che fra i romanzi alcuni modelli perfetti di romanzo[40].

Secondo la Morante, infatti, un testo appartiene a un genere letterario in base alla capacità di dare «*intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo nella sua realtà)»: ne consegue che «una raccolta di racconti - quando si componga, con la ricchezza omogenea delle sue parti, in una interezza sviluppata e armoniosa - ha valore certo di romanzo»[41].

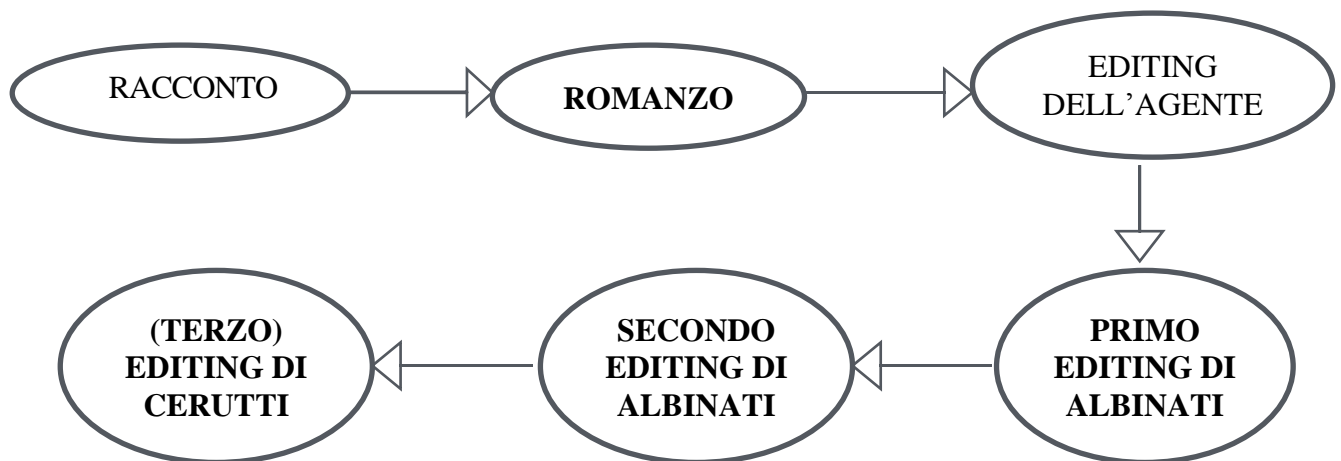
L'*interezza* […] dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. Il racconto, difatti, rappresenta un "momento" di realtà, mentre il romanzo rappresenta *una* realtà (da questo non si desume, tuttavia, una *superiorità poetica* del romanzo sul racconto! Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l'universo)[42].

La differenza tra racconto e romanzo è, quindi, legata all'interezza/parzialità di visione del mondo che il testo comunica: ciò che conta, d'altronde, non è la sua lunghezza, bensì la verità poetica veicolata indipendentemente dall'appartenenza a uno specifico genere letterario.

Stando a questa riflessione, Desiati avrebbe sentito il bisogno di completare la visione del mondo che aveva fornito nel testo originario: alla prima stesura fa seguito un'altra che trasforma il racconto di circa una novantina di pagine in un romanzo di circa duecento. Questa prima versione del romanzo viene sottoposta a un agente letterario, il cui lavoro non ha convinto per niente l'autore. E siccome quest'ultimo ha dichiarato di non aver piena fiducia nell'editing che si fa in casa editrice, che manca di cura e attenzione soprattutto per gli autori più in voga e famosi, ha deciso nel 2012 di sottoporre - a proprie spese - il manoscritto all'attenzione di un editor professionista, Edoardo Albinati, il quale è intervenuto in maniera massiccia sul testo. Inserite le correzioni, lo scritto è stato nuovamente sottoposto ad Albinati, che ne ha dato un'ulteriore revisione, a

---

[40] Ivi, p. 17.
[41] Ivi, pp. 18-19.
[42] Ivi, p. 18.

seguito della quale il testo sarebbe approdato a Mondadori, dove sarebbe stato editato da Laura Cerutti (dice l'autore che si trattò semplicemente di un'attenta analisi corredata da qualche consiglio: l'editing mondadoriano si risolse in una correzione di bozze). Eclissando la prima lettura insoddisfacente dell'agente letterario, il romanzo è stato sottoposto a un triplice processo di editing:

Analizzeremo dei passi editati da Albinati, confrontandoli col manoscritto originale e con il testo pubblicato. L'unico stravolgimento strutturale si verifica nell'incipit - nella seconda versione che edita Albinati si troverà, infatti, a pagina 6 - di cui s'illustrano le correzioni proposte dall'editor:

Raccontano che sotto i bombardamenti del '43 in tanti si sono innamorati del loro vicino di sventura. Nei campi di prigionia, nelle traversate del deserto, negli esili. Ogni occasione in cui il corpo è messo a dura prova, ma soprattutto lo sono i nervi, il cuore cede a chi ti è più prossimo. Ho sempre cercato in questo assunto - a metà tra il luogo comune e l'argomento ragionevole - la verità su Donatella e me. Per tutti [Tutti] i giorni di questi anni in cui sono stato lontano da lei, ho percorso i chilometri che dividono il mio paese dal mare. Non è un bel mare, neanche d'inverno. Eppure artiglia il cuore e la nostalgia. [.] È come se facesse parte di me. Le dune di lido Sabbiadoro, con il suo torrente che vorrei descrivere color smeraldo, hanno invece le sembianze di un verde animalesco, il verde delle carogne o degli insetti d'umido [umido delle carogne e degli insetti], un verde metallizzato che luccica in modo malato sotto il sole autunnale. Il torrente sfocia nel mare di Sabbiadoro [in mare] creando un piccolo delta, in una [in] scala minore, alla maniera di un plastico che riproduce un grande fiume. Nella mia fantasia penso spesso che quel torrente privo di nome [anonimo] possa essere uno dei gloriosi fiumi che abbiamo studiato a scuola, piccolo, autentico, ma con la stessa acqua. [.] Anche tra Donatella e me è riprodotto [si è riprodotto] qualcosa di immenso, di elevato, romantico e celeste. Solo una corrispondenza, ma quanto basta a ricordarmi che sono vivo. E che da qualche

parte della storia, delle infinite dimensioni che non conosciamo, Donatella tornerà a vedere il mare assieme a me[43].

Nella seconda versione di questo passo vengono proposte altre leggere modifiche, nonché una significativa aggiunta iniziale:

A Maria Vergine Addolorata si votavano durante il bombardamento del 1943.
Non c'erano Bunker [bunker] a Martina Franca e le persone si chiudevano nelle chiese perché la mano del Signore era più potente del cemento armato. A quella statua si sono stretti decine di maschi, i padri dei confratelli che oggi la curano e la venerano. Non sottovaluto il potere di quella che i manuali di psichiatria chiamano agalmatofilia, [:] uomini innamorati di statue della madonna e signore innamorate del cristo in croce sono i casi più frequenti di tale perversione. Nei conventi di monaci e suore tale perversione si diffondeva [si diffondeva] come un morbo, per alcuni [. Per alcuni] era semplice deviazione [deviazione], per altri la stimmate della devozione [devozione].

Nei bombardamenti in tanti si sono innamorati del loro vicino di sventura.
Nei campi di prigionia, nelle traversate del deserto, negli esili [nell'esilio]. Ogni occasione in cui il corpo è messo a dura prova, ma soprattutto lo sono i nervi, il cuore cede a chi ti è più prossimo. Ho sempre cercato in questo assunto - a metà tra il luogo comune e l'argomento ragionevole - la verità su Donatella e me. Tutti i giorni di questi anni in cui sono stato lontano da lei, ho percorso i chilometri che dividono il mio paese dal mare. Non è un bel mare, neanche d'inverno. Eppure artiglia il cuore. È [Ma è] come se facesse parte di me. Le dune di lido Sabbiadoro, con il suo torrente che vorrei descrivere color smeraldo, hanno invece le sembianze di un verde animalesco, il verde umido delle carogne e degli insetti [delle carogne, d'umido o degli insetti][44], un verde metallizzato che luccica in modo malato sotto il sole autunnale. Il torrente sfocia in mare creando un piccolo delta, in scala minore, alla maniera di un plastico che riproduce un grande fiume. Nella mia fantasia penso spesso che quel torrente anonimo possa essere uno dei gloriosi fiumi che abbiamo studiato a scuola. Anche tra Donatella e me si è riprodotto qualcosa di immenso, di elevato, romantico e celeste. Solo una corrispondenza, ma quanto basta a ricordarmi che sono vivo. E che da qualche parte della storia, delle infinite dimensioni che non conosciamo, Donatella tornerà a vedere il mare assieme a me[45].

Nella versione che andrà in stampa il passo mantiene la stessa posizione (si troverà alla fine della parte introduttiva), subendo, però, ulteriori modifiche nel laboratorio mondadoriano:

---

[43] In carattere sottolineato i passi originali, tra parentesi quadre le modifiche di Albinati nella prima revisione.
[44] Come si è letto, «il verde umido delle carogne e degli insetti» è stato rivisto da Albinati nella prima versione, ma, redigendo la seconda stesura, Desiati stesso modifica questo passaggio (la modifica è riportata tra parentesi quadre) che Albinati non modificherà ulteriormente e che entrerà nella versione definitiva.
[45] In carattere sottolineato i passi originali, tra parentesi quadre le modifiche di Albinati nella seconda revisione, in grassetto le aggiunte.

A Maria Vergine Addolorata si votavano durante il bombardamento del 1943.
Non c'erano bunker a Martina Franca e le persone si chiudevano nelle chiese perché la mano del Signore era più potente del cemento armato. A quella statua **che mi era apparsa inerme, sconsacrata dai fiati e dal sudore di due maschi devoti,** si sono stretti decine di maschi [strette decine di uomini], i padri dei confratelli che oggi la curano e la venerano. Non sottovaluto il potere di quella che i manuali di psichiatria chiamano "agalmatofilia": uomini innamorati di statue della madonna e signore innamorate del cristo in croce [sculture della Madonna e signore innamorate del Cristo in croce] sono i casi più frequenti di tale [questa] perversione. Nei conventi di monaci e suore **tale attrazione** si diffondeva come un morbo. Per alcuni era deviazione, per altri devozione. **Ed è per questo motivo che le statue venivano messe sottochiave dentro le teche, nascoste negli oratori, sorvegliate come galeotti. Soltanto le madri superiori o i parroci potevano consentire ai fedeli di avvicinarsi.**

Nei [Sotto i] bombardamenti in tanti si sono innamorati del loro vicino di sventura.
Nei campi di prigionia, nelle traversate del deserto, nell'esilio. Ogni occasione in cui il corpo è messo a dura prova, ma soprattutto lo sono i nervi, il cuore cede a chi ti è [è] più prossimo. Ho sempre cercato in questo assunto - a metà tra il luogo comune e l'argomento ragionevole - la verità su Donatella e me. Tutti i giorni di questi anni [A volte, negli anni] in cui sono stato lontano da lei, ho percorso i chilometri che dividono il mio paese dal mare. Non è un bel mare, neanche d'inverno. Ma è [Eppure artiglia il cuore. È] come se facesse parte di me. Le dune di lido Sabbiadoro, con il suo torrente che vorrei descrivere color smeraldo, hanno invece [e che invece ha] le sembianze di un verde animalesco, il verde delle carogne, d'umido o degli insetti, un verde metallizzato che [che] luccica in modo malato sotto il sole autunnale. Il torrente sfocia in mare creando un piccolo delta, in scala minore, alla maniera di un plastico che riproduce un grande fiume. Nella mia fantasia penso spesso che quel torrente [quel torrente] anonimo possa essere [diventa] uno dei gloriosi fiumi che abbiamo studiato a scuola.
Anche tra Donatella e me si è riprodotto qualcosa di immenso, di elevato, romantico e celeste. Solo una corrispondenza, ma quanto basta a ricordarmi che sono vivo. E che da qualche parte della storia, delle infinite dimensioni che non conosciamo, Donatella tornerà a vedere il mare assieme a me. [.][46]

Al di là delle modifiche stilistiche e del recupero di una frase espunta da Albinati precedentemente («Eppure artiglia il cuore», che era divenuta «Ma è»), ciò che interessa di più sono le aggiunte nella prima parte: alle persone che per difendersi dalla guerra sviluppano una sorta di feticcio per le statue che all'apparenza si mostrano inermi, privi di funzione utile, se non quella di presentarsi come motivo di venerazione, le autorità ecclesiastiche rispondono impedendo l'accesso all'oggetto del loro desiderio, a meno che ciò non si verifichi sotto la loro sorveglianza. In tal senso si amplifica il sentimento di paura causato dal conflitto in corso, e per riflesso anche il timore della morte, per contrastare il quale la gente si rivolge alla potenza superiore della divinità.

Il passo posto a incipit della seconda versione rivista da Albinati è il seguente:

[46] In carattere sottolineato i passi della seconda revisione di Albinati, tra parentesi quadre le modifiche apportate da Cerutti. In grassetto le aggiunte. Il passo è alle pp. 15-16 del romanzo pubblicato.

Se voi della giuria, non [non] ritenete le vostre passioni al di sopra di ogni divieto, vuol dire che non avete mai amato.
Ero lontano dall' [Non avevo l'] età per pormi simili quesiti quando**,** il primo giorno di terza media, fui invitato da un solerte professore di storia e geografia, [geografia] a sedermi nel primo banco assieme allo scapestrato Cosimo Nappi.
Da tale trascurabile azione sarebbe ben presto [in seguito] scaturita una serie di eventi conflagranti nello scandalo degli anni a venire. [.] Per raccontarvelo sono venuto nelle luogo delle mie preghiere, laddove mi arrovello su bellezza e desiderio.
Sono tra i banchi di una chiesetta, un posto in cui mi inebrio di una delle tante forme d'amore che ho imparato a scoprire, nascoste agli occhi di voi giurati, uomini retti ben distanti da ogni forma di [e immuni da ogni] scandalo, e forse passione[47].

C'è, quindi, un immediato riferimento sia allo «scandalo» che verrà esplicato nelle pagine successive, sia al lettore chiamato subito a giudicare i fatti che si accinge a leggere. E il narratore mette subito in chiaro la propria posizione: la passione amorosa è superiore a qualunque obbligo, e va appagata, a costo di rompere le regole. Chi non abbraccia questa visione non ha mai provato amore.

Con il lettore, l'autore sembra instaurare un fitto dialogo: l'insieme dei lettori si trasforma in una «giuria» fittizia, chiamata appunto a giudicare i fatti narrati. E frequenti nel testo sono le sollecitazioni al polo ricettivo, anche solo per richiamarne l'attenzione. Solo alla fine del romanzo si scopriranno le motivazioni che hanno costretto l'uso di questa metafora: come abbiamo illustrato, Veleno è chiamato a testimoniare nel processo a Nappi e per l'occasione si rivolgerà a una commissione di giurati: la giuria (di lettori) da fittizia diviene reale. A questo punto possiamo giustificare la presenza di un narratore interno onnisciente, Veleno appunto, che ripercorre le proprie esperienze precedenti: il romanzo, sotto questa luce, si trasforma in un resoconto, in una testimonianza, o più precisamente in un'apologia.

La versione definitiva rimane grosso modo la medesima. Si nota solo qualche leggera modifica stilistica: «Da tale trascurabile azione sarebbe in seguito scaturita una serie di eventi conflagranti nello scandalo.» > «Da tale trascurabile azione sarebbe poi scaturita una serie di eventi conflagrati nello scandalo cittadino **di tutti gli anni a seguire**»; «Sono tra i banchi di una chiesetta, un posto in cui mi inebrio di una delle tante

[47] In carattere sottolineato i passi originali, tra parentesi quadre le modifiche di Albinati nella seconda revisione. Il brano è a p. 9 del romanzo.

forme d’amore che ho imparato a scoprire, nascoste agli occhi di voi giurati, uomini retti e immuni da ogni scandalo, e forse passione.» > «**Quando sono in imbarazzo faccio un gioco d’immaginazione e penso di stare** tra i banchi di una chiesetta, un posto in cui m’inebrio di una delle tante forme d’amore che ho imparato a scoprire, nascoste agli occhi di voi giurati, uomini retti immuni da ogni scandalo, e forse passione. **In questo rifugio torna incessante un insegnamento che serbo come un gioiello antico tramandato dai miei antenati.**»[48].

Ecco ora un brano rimaneggiato attraverso dei tagli:

Erano passati mesi dall’ultima volta che avevo visto Donatella.
La consapevolezza del mio sentimento si intensificava, un giorno [, dopo mesi,] l’avevo rivista di nuovo. Era stata meno dura, non c’eravamo sfiorati, c’eravamo [ma] solo guardarti**, eravamo vicino a un parco della periferia, quattro fragni spelacchiati alle spalle della grande chiesa della Sacra Famiglia, un edificio a forma di baita montana incastonato in un quartiere di palazzoni colorati.**
Credevo che avrei dovuto amarla, ripensare ai suoi baci vivi, difensivi e inesperti, checché ne dicessero la cronaca locale e la memoria giudiziaria.
Lo sguardo con cui eravamo tornati alla nostra linea d’azione, un anticipato rimpianto per la futura perdita di ulteriore innocenza. Non [Poi, non] avevo dormito per notti.
Avevo smesso di parlare con l’assistente sociale. Erano venuti a cercarmi i genitori di Mimmo.
Avevano l’aria grigia, il marito [lui] aveva il collo lungo e un grande gargarozzo che lo faceva assomigliare a un’iguana. Lei era [Lei una grigia] casalinga, **lui lavorava presso un ente.** Mi avevano chiesto di parlare, che loro [confessato di essere usciti distrutti] da questa storia erano usciti distrutti, [e] che Mimmo non era più lui. Mimmo. Mimmo. Mimmo! A me sembrava più lui che mai. Ma loro dicevano che Mimmo non voleva più uscire di casa. Non voleva vedere nessuno. Credevano che fosse ancora scioccato dei giochini tra me e Donatella. O meglio [Forse], se lo facevano credere [gli conveniva crederlo]. “Faremo bei soldi” scappò a sua madre. Non so se lo disse o se me lo immaginari. Ormai fatico [Faccio fatica] a non confondere i dati di questa esistenza che scorre veloce. […]

La rividi dopo quella volta che [L’ultima volta] mi era sembrata una signora e **che** mi aveva trattato da pazzo. E allora feci davvero il pazzo e le chiesi [gridai] con la portiera aperta: “Sali, sali. [!] Sono grande, guido una macchina”[49].

L’editor è intervenuto eliminando passi superflui, la cui assenza non nuoce al significato che il testo veicola, evitando, così, il rischio di appesantire eccessivamente la lettura. I suggerimenti sono stati tutti accolti, e nella seconda revisione Albinati aggiunge un’ulteriore modifica: «Credevo che avrei dovuto amarla» > «Avrei dovuto amarla»,

[48] In carattere sottolineato le parti modificate, in neretto le aggiunte.
[49] In carattere sottolineato i passi originali, tra parentesi quadre le modifiche di Albinati nella prima revisione, in neretto i passi tagliati. Il brano è alle pp. 95-96 del romanzo.

intensificando con l’uso del solo verbo coniugato al condizionale l’antitesi tra il dubbio e l’obbligo ad agire.

L’editing della Cerutti contribuisce a creare una maggiore armonia tra i periodi e a rifinire qualche proposizione: «La consapevolezza del mio sentimento si intensificava, un giorno, dopo mesi, l’avevo rivista di nuovo.» > «La consapevolezza del mio sentimento si intensificava. Un giorno, dopo mesi, l’avevo rivista di nuovo.», in cui la frammentazione del periodo originale in due proposizioni differenti aumenta la tensione insita nella prima, che, raggiunto l’apice, si distende nella seconda, dove alla vaghezza temporale della prima frase - che allarga l’azione a dismisura in un arco di tempo indefinito grazie all’uso del tempo imperfetto - si sostituisce una netta connotazione temporale, seppur generica; «checché ne dicessero» > «checché ne abbian detto»; «lui aveva il collo lungo e un grande gargarozzo che lo faceva assomigliare a un’iguana. Lei una grigia casalinga» > «lui aveva il collo lungo e un grande gargarozzo che lo faceva assomigliare a un’iguana; lei era una casalinga **un po’ curva.**», in cui alla donna viene aggiunta una caratteristica fisica; «Faccio fatica a non confondere i dati di questa esistenza che scorre veloce» > «Fatico a non confondere i dati che immagazzino»; «L’ultima volta mi era sembrata una signora» > «Nel primo incontro per strada mi era sembrata una signora», dove la sostituzione dell’indicazione temporale evidenza maggiormente la differenza di età, perché Diotima è già “signora” dalla prima volta che i due s’incontrano, e l’aggiunta di una connotazione spaziale proietta l’incontro in un’atmosfera di causalità; «Sali, sali!» > «Sali! Sali!», in cui l’uso del punto esclamativo per ben due volte amplifica la perentorietà della richiesta che Veleno rivolge a Diotima[50].

Un ultimo passaggio editato:

Era una serata [Una sera] trapuntata da presagi strani.
Se n’era andata via la luce e le candele deformavano i visi e gli oggetti, l’esile fumo che somigliava a un rigo d’acqua, esalava [d’acqua esalava] dalla cera e dividevano gli umani dei fantasmi. Gli umani avevano deciso che era ora [era scoccata l’ora] di giocare alla [per il gioco della] bottiglia, l’unico gioco [l’unico] che si poteva fare in simili condizioni. Il peggiore, il più prossimo alla ferinità. Baciarsi [Il peggiore: baciarsi], mischiarsi a sconosciuti. **Con odori e sapori estranei, molesti.**

[50] In carattere sottolineato le parti modificate, in neretto le aggiunte.

La bottiglia era di plastica, senza etichetta, dentro qualcuno aveva messo dell'alcol, perché quando mi passò davanti al naso emanò un tanfo fastidioso. "C'era il Campari con il gin [Campari con gin], ma le ragazze se lo sono scolato!" mi disse [disse] Roberto, un tipo piccoletto, grassoccio, che solo due anni dopo che era in classe mi ero accorto esistesse. Quando [esistesse: quando] si era venuto a sedere accanto al [nel] mio banco. Alla bottiglia non avevo mai giocato [Non avevo mai giocato alla bottiglia], era uno [uno] di quei giochi che appartenevano [appartengono] al mito di certe storie adolescenziali. Primi baci, primi strusciamenti, primi umidi contatti con le ragazze. [- A CAPO -] Eravamo sei maschi e sei femmine, dodici animali.
Il respiro e il silenzio non erano quelli di una festa di compleanno. Riuscivo a udire una tensione innaturale. Ero intontito dal fumo, dall'aranciata che era stata mischiata [mischiata] con l'alcol, o forse dall'emozione per ciò che stava per compiersi. La bottiglia girava, e se si fermava con il collo in direzione di un ragazzo, il giro dopo doveva fermarsi in direzione di una ragazza. E se capitava di nuovo un ragazzo? No, [doveva essere] una ragazza, la più vicina. Non erano ammessi promiscui [Niente promiscuità], froci e lesbiche erano [dovevano restare] fuori dalla convenzione del gioco e della festa. **Ero più preoccupato di dover baciar una ragazza che un ragazzo. Ero preoccupato di tale pensiero emerso da un buio che ignoravo.** Il muro delle ragazze a mostruoso e invalicabile: […].
Io [Sul serio,] non potevo baciare nessuna di loro[51].

Desiati stavolta non accetta in toto le modifiche apportate da Albinati, il quale nel secondo editing, se nella frase «Gli umani avevano deciso che era scoccata l'ora per il gioco della bottiglia, l'unico gioco che si poteva fare in simili condizioni.» lascia passare all'autore la ripetizione del sostantivo «gioco», non riesce, però, a non correggere nuovamente: «[…] Roberto […], che solo due anni dopo che era in classe mi ero accorto esistesse. Quando si era venuto a sedere nel mio banco» > «[…] Roberto […], che solo due anni dopo che era in classe mi ero accorto esistesse, quando si era venuto a sedere nel mio banco». In più, da «Eravamo sei maschi e sei femmine, dodici animali» toglie «dodici animali», eliminando quella carica ferina di cui l'autore aveva dotato gli adolescenti.

Nella versione definitiva il testo rimane sostanzialmente il medesimo, se si eccettua «Gli umani avevano deciso che era scoccata l'ora» > «I compagni avevano deciso che era scoccata l'ora»[52], dove la modifica del sostantivo sottintende un rapporto amicale che precedentemente non era delineato, dando maggiore spazio alla dicotomia tra uomini e fantasmi, vivi e morti.

---

[51] In carattere sottolineato i passi originali, tra parentesi quadre le modifiche di Albinati nella prima revisione, in neretto i passi espunti. Il brano è alle pp. 102-103 del romanzo.
[52] In carattere sottolineato le parti modificate.

Il caso Delogu-Cedrola: editare *La Collina*

Nel gennaio 2014 esce presso Fandango Libri *La Collina*, romanzo a quattro mani di Andrea Delogu e Andrea Cedrola[53].

Il romanzo, ambientato negli anni Ottanta del Novecento, è diviso in sei parti precedute da un «Prologo» e racconta le storie che si sviluppano all'interno di una comunità per tossicodipendenti, La Collina del titolo. Tutto si apre con l'arrivo della notizia dell'uccisione di un ragazzo, nella porcilaia, al fondatore e gran capo della comunità, Riccardo Mannoni. Prima di scoprire che si tratta di Sebastiano Ricci, dovremo attendere circa duecento pagine, nelle quali si sprigiona un lungo flashback che dipana più vicende tenute saldamente unite dai protagonisti Ivan e Barbara, conosciutisi sul finire degli anni Settanta in comunità, dove approdano dopo un passato di dipendenza da eroina, e dove si innamoreranno e concepiranno la figlia Valentina. A seguito della sua nascita, abbandonano La Collina per ritornarvi dopo quattro anni.

Attorno a loro ruotano numerosi personaggi, come Fabienne, una ragazza francese dal passato difficile, che entra in Collina per caso (vi si era recata, in realtà, per salutare un amico, ma viene internata perché il personale si accorge che è sotto l'effetto di stupefacenti); Daniele, il medico con cui Fabienne avrà una relazione; il gruppo degli «angeli», che ha l'obbligo di riportare l'ordine all'interno della comunità e di recuperare chi tenta la fuga; Lorenzo, che lavora in fotolitografia con Barbara e che tenta con il suo aiuto di denunciare le malefatte e i metodi coercitivi di Riccardo; Ciacione e Veleno, che lavorano in macelleria - perché tutti si danno da fare per permettere alla comunità di andare avanti, ognuno ha un proprio ruolo ed è chiamato al rispetto di regole rigide, l'infrazione delle quali comporta punizioni severe - e tanti altri. Spicca su tutti la figura di Riccardo, il cui braccio destro per lungo tempo sarà Ivan (nonostante Barbara si mostri restia ad appoggiare l'operato di Mannoni). Pur volendosi porre come «padre non padrone», in realtà Riccardo assume sempre più un comportamento autoritario e dispotico, nonostante il quale è amato da tutti - ad eccezione di pochi -, soprattutto dai

---

[53] Andrea Delogu è una conduttrice televisiva, nata a Cesena, che ha vissuto i primi dieci anni in una comunità di recupero. Andrea Cedrola, originario di Agropoli, ha studiato a Bologna per, poi, trasferirsi a Roma, dove lavora come sceneggiatore.

genitori che lo elogiano come un dio sceso in terra, l'unico che è stato in grado di permettere ai propri figli di abbandonare la via della droga; e lo lodano poiché non completamente consci della brutalità dei metodi utilizzati per raggiungere lo scopo. Egli riceverà un grande appoggio popolare persino all'indomani del processo che si svilupperà proprio a seguito della morte di Sebastiano Ricci, tossicodipendente internato nella Collina e che subisce i barbari trattamenti da parte della sua squadra: contro di lui testimonierà persino Ivan, che grazie a Barbara finalmente ha preso coscienza degli aspetti negativi della Collina. Dal processo Riccardo uscirà pulito e forse più forte di prima, data l'enorme visibilità che La Collina riceve. Il romanzo si conclude con la sua morte, celebrata in pompa magna, con un funerale degno di un capo di Stato.

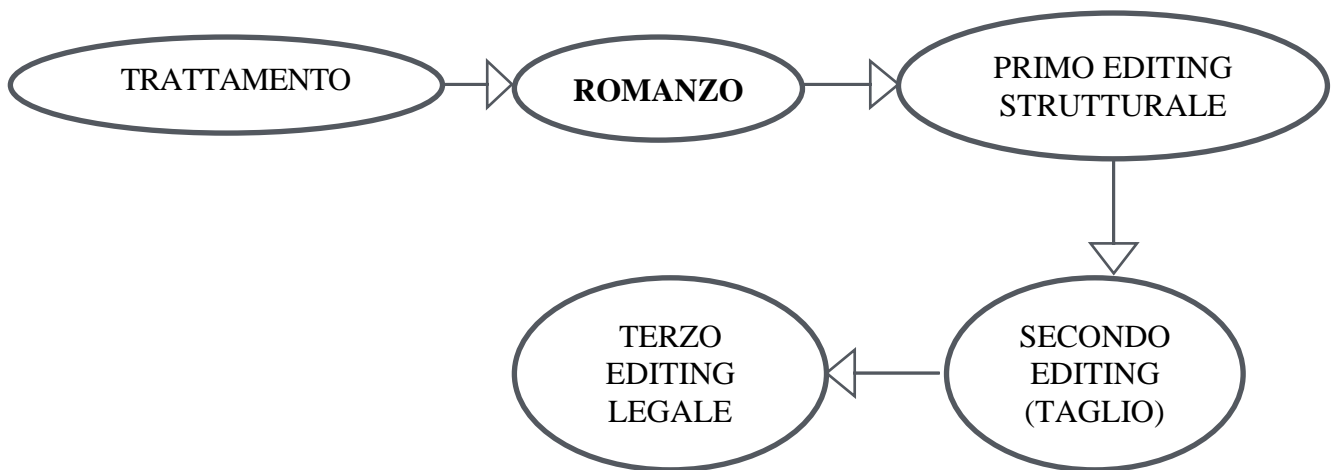
Scrive Andrea Delogu alla fine: «questa storia è ispirata alla mia vita, a quella dei miei genitori e alle tante persone che in questi anni hanno raccontato la loro esperienza permettendoci di scrivere questo romanzo. Rielaborando tutte le loro storie è nata *La Collina*». Non è difficile leggere tra le maglie della narrazione che la storia è ispirata alle vicende che ruotavano attorno alla comunità di San Patrignano, identificando quindi Riccardo Mannoni con il fondatore Vincenzo Muccioli, Ivan e Barbara Carrau con i genitori di Andrea Delogu, e Valentina con quest'ultima.

Il romanzo è architettato secondo una focalizzazione interna variabile: il narratore s'identifica con due personaggi, Valentina e Ivan, onniscienti, che consapevolmente raccontano i fatti come sono andati, svelandone in maniera precisa le cause e alternandosi nella narrazione (il primo capitolo è narrato da Valentina, il secondo da Ivan, il terzo di nuovo da Valentina e così via). La diversità delle modalità narrative si nota soprattutto nei dialoghi: di frequente, nei capitoli raccontati da Valentina i dialoghi sono in corsivo, raramente in tondo; tale situazione si capovolge nei capitoli narrati da Ivan. Ciò è dovuto al fatto che il padre parla quasi sempre in prima persona, mentre la bambina, che si fa narratrice anche di fatti che non ha vissuto, racconta, oltre che in prima persona, anche in terza, con un occhio esterno alla vicenda.

Il libro ha avuto un iter piuttosto particolare[54]: è entrato alla Fandango non in quanto manoscritto bensì come trattamento cinematografico e constava di circa ottanta pagine. Durante una riunione generale alla Fandango nella primavera del 2013 se ne stava discutendo, e venne sottoposto anche all'editor della casa editrice Tiziana Triana, che, considerati la vicenda descritta e lo stile di scrittura molto narrativo, ha convocato gli autori, chiedendo loro di provare a farne un romanzo. Il percorso a due è stato molto lineare: Delogu e Cedrola avevano alle spalle due anni di ricerca prima di arrivare alla Fandango: avevano intervistato tutti i personaggi presenti nel libro, avevano fatto ricerche negli archivi, discusso con avvocati ecc. Il libro viene scritto in pochissimo tempo ed è pubblicato nel gennaio 2014 in trecentoquarantacinque pagine. La prima versione constava, invece, di più di quattrocentosettanta pagine in formato A4.

Tre sono stati i processi di editing. Il primo ha riguardato il livello strutturale: sono stati isolati i punti fermi, le linee guida della storia che non potevano non esserci nel romanzo, come la famiglia di Valentina, i personaggi principali, Riccardo, la squadra di Ivan. Il secondo è consistito nell'eliminazione di tutte le sezioni che, seppur bellissime, appesantivano e deviavano la lettura dalla storia. L'attività di editing più invasiva è stata, di conseguenza, il taglio, per permettere una lettura più agevole del romanzo. Un terzo editing finale, di rifinitura, e più difficile da un certo punto di vista, è stato quello "legale": tolto tutto il materiale superfluo e limata la materia grezza, il romanzo è stato dato in lettura a un avvocato che lavora con la Fandango, affinché ritrovasse tutti gli argomenti che potessero essere suscettibili di querela per gli autori e la casa editrice: la redazione, comunque, si era già dimostrata attentissima, cambiando tutti i nomi. Anche in questo caso si è proceduto, oltre che a tagliare qualche frase ambigua, a modificare qualche espressione che poteva essere fraintesa.

Semplifichiamo il discorso con lo schema seguente:

[54] Per la genesi del testo cfr. l'intervista a Tiziana Triana pubblicata in questo stesso fascicolo di «Diacritica».

Nella nostra analisi ci soffermeremo soprattutto sui tagli invasivi e sulle riscritture che hanno modificato il testo.

Partiamo dall'incipit di cui si ripropongono il primo e il secondo paragrafo della versione originale:

Riccardo urla, *Dove sei?* Scatta in piedi e lo ripete**,** a voce più bassa, *Dove sei?* Si guarda intorno, nell'ufficio non c'è nessuno. Riccardo lo ispeziona, impaurito, [Nell'ufficio non c'è nessuno. Riccardo si guarda intorno impaurito,] **il respiro lungo,** colpa del risveglio improvviso e di un incubo da dormiveglia che ancora riempie la stanza e molto lentamente scompare [scompare lentamente] **alla sua vista man mano che si ritira dal suo cervello.** Il contenitore di vetro**,** pieno di caramelle**,** è caduto dalla scrivania, **è diventato mille pezzi,** il rumore amplificato dal silenzio della notte. Riccardo guarda per terra, [Per terra] vetri sparsi sul parquet chiarissimo, quasi bianco**, i pezzi più piccoli si sono mimetizzati, sembrano spariti, si vedono in maniera distinta i pezzi più grandi e le caramelle avvolte da carta colorata**. Riccardo li schiaccia, **spostandosi** dalla scrivania al terrazzo, ha bisogno di un po' d'aria, [. Ha bisogno di aria.] **apre la porta-finestra, le vetrate con pellicola a specchio in poliestere alluminizzato, che restituiscono l'immagine riflessa impedendo di vedere cosa succede all'interno. Riccardo viene investito dal vento freddo che soffia ininterrottamente dalla mattina, esce lo stesso sul terrazzo,** il terzo piano di una grande villa [È al terzo piano di una grande villa] **che tutti chiamano *Versailles*,** costruita da centinaia di ragazzi **esattamente** al centro della *Collina*, il mondo che Riccardo ha creato e di cui, da lassù, può avere una visuale ampia, quasi totale, [. Da lì può avere una visuale ampia, quasi totale.] **l'esterno deserto e illuminato.** Riccardo recupera la calma [Respira], rientra, **chiude la porta-finestra,** torna alla scrivania, sprofonda sulla [nella] poltrona girevole in pelle nera, inclina leggermente il busto, il [Il] gomito sul legno massiccio, la guancia schiacciata sul pugno chiuso. Sta per assopirsi di nuovo ma di nuovo viene ridestato, stavolta è il [Stavolta dal] telefono che squilla, a quell'ora [. A quest'ora] non se l'aspettava, sta [. Resta] fermo, indeciso se rispondere, alla [. Alla] fine alza la cornetta, *Riccardo Mannoni, chi parla?* Resta in attesa, annuisce**, ascolta**, in [. In] pochi secondi cambia espressione due volte, [:] la prima è sorpresa, la seconda è rabbiosa, [.] *Chiudetevi dentro e togliete la chiave.*

Riccardo mette giù, esce dall'ufficio, sale una scala a chiocciola di metallo, su [Su] in mansarda c'è solo una porta, [.] Riccardo apre senza bussare **e compare nella stanza, sudato e affaticato, quando** un'abat-jour [. Un'abat-jour] si accende sul comodino**,** di fianco al letto [a] una piazza e mezzo. Da sotto al [Dal]

piumone sbuca una ragazza poco più che ventenne, la pelle olivastra, capelli lunghi, lisci, neri, una canottiera bianca, [. Una canottiera bianca.] s’ [S’] intravedono i capezzoli larghi**, scuri a loro volta,** ha i lineamenti di un’indiana d’America, si chiama Sabrina, [. Si chiama Sabrina e ha i lineamenti di un’indiana d’America.] guarda Riccardo [Lo guarda], *Che succede?* Riccardo le fa cenno di andare, *Abbiamo un problema in macelleria.* Sabrina annuisce, *Dieci minuti*[55].

Com’è evidente, sono state cancellate le parti più esplicative e descrittive, per rendere più immediata la narrazione; rimangono solamente i tratti essenziali della scena, mentre tutto il superfluo viene eliminato: la descrizione dei frammenti del contenitore di vetro di caramelle, o quella della porta-finestra, oppure i movimenti di Riccardo analizzati con chirurgica precisione all’inizio del secondo paragrafo non sembrano all’editor funzionali alla narrazione della vicenda principale, che rischierebbe quasi di passare in secondo piano. Molte virgole, inoltre, sono state sostituite da punti fermi, che spezzettano i periodi in tanti diversi nuclei sintattici autonomi che velocizzano la lettura, rendendola concitante. Già in queste prime righe emergono le tematiche principali dell’intero romanzo: la Collina come mondo altro, edificato e diretto da Riccardo; l’asservimento al capo, il tono perentorio della sua voce. Tutto alimentato dall’atmosfera buia della notte squarciata solo dalla luce elettrica dell’abat-jour.

Ecco un passaggio della II parte:

C’entrava anche il fatto che Mario aveva un figlio obeso, mezzo ritardato, e mi diceva che da giovane era bello come me. Mi voleva bene, si era legato, mi voleva mettere nel giro grosso.
Però proprio [Proprio] in quel periodo, prima di fare il salto, ho cominciato a farmi. Speedball**, che mi sbatte** sempre [. Sempre] più giù sempre più giù**, fino a quando** mi [. Mi] lascio con la fidanzata, perdo i miei amici, uno muore, un altro scappa, chi [va] all’estero, chi [va] in galera.
Non avevo più niente, restava [Restava] solo Mario, che però si era accorto che mi facevo e un giorno mi guarda disgustato, ma [. “Ma] come cazzo ti sei ridotto? eri [Eri] un bel ragazzo, che aveva grandi progetti per me [avevo grandi progetti per te], **voleva farmi entrare nei giri importanti** e tu inizi a farti come un coglione qualunque.[”]
Io mi scuso, sono davvero pentito, quel discorso mi serve perché [Quel discorso mi serve, sono davvero pentito,] gli prometto che mi disintossico.
Infatti mi disintossico. [NO A CAPO]
Torno da lui, che mi vede meglio, **così va bene. Dice che** adesso sono pronto a ricominciare e io con le lacrime agli occhi, son contento. [*Adesso sei pronto a ricominciare*, ho le lacrime agli occhi.]
Il suo ragionamento era vecchia scuola: “Con [con] la droga non ti ci devi drogare, con la droga ci devi fare i piccioli”. [.] E così [Così] **con questo ragionamento mi crolla addosso che** devo fare un movimento di

[55] In grassetto le parti eliminate; in carattere sottolineato le parti modificate le cui sostituzioni sono tra parentesi quadre. Nel romanzo il passo è alle pp. 9-10.

droga, quando io non è nemmeno una settimana che ho smesso. [quando non è nemmeno una settimana che ho smesso devo fare un movimento di droga. Devo portare un carico in Sicilia.]
E puntuale, al terzo carico che porto in Sicilia… [E puntuale, al terzo carico che porto…] **perché dovevo portare un carico di cocaina a Palermo, dove incontravo un boss che mi dava un carico di eroina da portare a Milano, perché i siciliani non volevano l'eroina a Palermo, non volevano che i figli si facessero di eroina, quindi loro si prendevano la cocaina e in cambio si toglievano dalle palle l'eroina, che mandavano a Milano... al terzo viaggio** ricomincio [insomma, ho ricominciato] a farmi [.] **e il boss di Palermo vuole uccidermi perché di un tossico non si fida. Io lo supplico di chiamare Mario prima di uccidermi e lui accetta. Ho sentito tutta la telefonata e il boss di Palermo si scusava con Mario ma non poteva farmela passare liscia, io questo pezzo di merda lo devo ammazzare, e Mario evidentemente gli diceva di non farlo, perché alla fine della telefonata il boss di Palermo mi ha detto che avevo proprio culo, ma chi cazzo sei, suo figlio?**
E poi mi ha detto di togliermi dai coglioni e di non farmi vedere mai più a Palermo, sennò ti ammazzo.
Mi tolgo dai coglioni e torno a Milano, adesso devo affrontare Mario. Quando arrivo è al bar con altra gente. Manda via tutti e mi fa avvicinare, si fa dare la valigia, apre, controlla ch'è tutto a posto, c'era anche una busta con dei dollari e all'improvviso mi dà un manone in faccia e comincia a pestarmi. Cazzotti, scarpate in faccia, che se non c'era lui quelle mazzate erano pallottole, [Mario m'ha scoperto, m'ha pestato,] non farti vedere mai più sennò ti ammazzo [t'ammazzo].
Da quando avevo cominciato a farmi, era tutto un non farsi vedere più, tutto un t'ammazzo, se mi facevo vedere[56].

Si narrano qui gli affari malavitosi di Ivan a Milano, i suoi primi contatti con la droga, il suo legame con il boss Mario. Oltre agli stravolgimenti sintattici che modificano l'originale architettura dei periodi (cfr., ad esempio: «devo fare un movimento di droga, quando io non è nemmeno una settimana che ho smesso» > «quando non è nemmeno una settimana che ho smesso devo fare un movimento di droga», dove la subordinata viene anticipata a sottolineare il raggiungimento della finalità iniziale di Ivan - abbandonare la dipendenza da sostanze tossiche - per poi sciogliersi definitivamente in un annuncio di fallimento nella seguente proposizione principale), si nota il taglio invasivo che esplicita le losche faccende che costringono Ivan a partire per la Sicilia e come ricade nella tossicodipendenza. L'editor ha liquidato tutta questa parte con un generico «Mario m'ha scoperto», senza specificare le motivazioni per cui l'ha «pestato»: leggendo l'originale, probabilmente il lettore non condannerebbe in toto Mario, che, sebbene si dedichi ad affari illegali, ha comunque salvato un proprio emissario. L'eliminazione del brano è dovuta alla sua superfluità: anche se ineccepibile dal punto di vista morfo-sintattico, si fa troppo illustrativo, scava eccessivamente a fondo nel ricercare le ragioni che muovono le

[56] In grassetto le parti eliminate; in carattere sottolineato le parti modificate le cui sostituzioni sono tra parentesi quadre. Nel romanzo il passo è alle pp. 123-124.

azioni dei personaggi, distogliendo l'attenzione da ciò che veramente interessa in una parte, questa seconda, di per sé piuttosto breve: l'arrivo di Ivan in Collina.

Infine, si propone un brano tratto dalla VI parte:

Il giorno dopo mi han chiamato dall'ospedale pubblico, Pittore si era fatto ricoverare e mi voleva vedere.
Cazzo, era Pittore che conoscevo fuori, prima della Collina. Bastava un niente e via, ospedale, ipocondria. Uno dei pochi tossici ipocondriaci che ho mai conosciuto.
Andai in ospedale. Pittore era con la flebo. Che cazzo combini? Ci son di nuovo dentro, Ivan, non c'è niente da fare. E allora io? Guarda me, gli faccio. Io non ci sono ricascato. Lui non ha risposto, m'ha guardato, s'è girato dall'altra parte. Valentina. Non l'ha detto lui. L'ho pensato io.

Ancora un po' di giorni e mi chiamarono di nuovo. Stavolta era la polizia. [Qualche giorno dopo mi chiamò la polizia.] Avevano trovato il mio numero sull'agendina di questo ragazzo morto d'overdose, nel bagno della stazione **di Rimini**. Non sapevano se si fosse ammazzato o se ci fosse rimasto per sbaglio. Per loro cambiava poco. In effetti, sempre morto era, Pittore. Che cazzo però. Se ci penso mi piglia il magone ancora oggi. Mi viene... mi sento... mi piglia [prende] male tutto addosso, davvero.
Non si è ammazzato, secondo me. Ha [Secondo me ha] sbagliato la pera. La quantità. Quando smetti e poi riprendi è facile che sbagli. Per abitudine metti quella che sopportavi prima. Lo fai in automatico. Invece adesso è troppa. Pittore è morto così**,** secondo me.
In ogni caso dovevamo dirlo a Valentina. Dicemmo che l'aveva investito una macchina. Che dovevo dire? L'hanno trovato morto dentro a un bagno pubblico?
Valentina ha pianto tutti i giorni per un mese. E niente da fare**,** pensavo**,** mentre la vedevo piangere: [,] qua non ripartiamo. Prima non lo volevo ammettere ma era così. Ogni volta che sembrava prendere il via, la situazione, [Ogni volta che la situazione sembrava prendere il via] arrivava La Collina, in un modo o nell'altro. E stop alla prossima fermata, chissà per quanto tempo[57].

Ivan, Barbara e Valentina hanno abbandonato finalmente la Collina e iniziano a vivere «il mondo di fuori», nonostante le iniziali difficoltà, soprattutto a causa di Riccardo, che cerca di ostacolare Ivan in tutti i modi. La loro casa diviene la prima tappa di coloro che tentano la fuga dalla comunità, anche se il giovane Carrau non accetta sempre tutti. Eppure, quando si trova davanti l'amico Pittore, non ha il coraggio di chiudergli la porta in faccia. Pittore, comunque, mostra riconoscenza con tanti piccoli gesti, ma ricade nella tentazione della droga, per cui viene cacciato.

Si tratta di un passaggio non molto ritoccato. L'editing si traduce prevalentemente in taglio: la prima parte è stata eliminata completamente, perché aggiungeva un'informazione non funzionale al resto della narrazione; ciò che conta

[57] In grassetto le parti eliminate; in carattere sottolineato le parti modificate le cui sostituzioni sono tra parentesi quadre. Nel romanzo il brano è a p. 323.

comunicare è che Pittore, dopo l'esperienza in Collina, non riesce a salvarsi, ma viene nuovamente attratto dal peccato che gli sarà fatale. Che sia finito in ospedale, di conseguenza, poco importa, come d'altronde è di scarsa rilevanza l'identificazione del luogo di morte: «di Rimini» è stato espunto apposta per lasciare solo l'anonimo bagno di una stazione a delineare lo squallore delle circostanze del decesso.

Ultimato il processo di editing e tutto l'iter redazionale, sia *Il libro dell'amore proibito* che *La Collina* hanno ricevuto il suo "visto si stampi".

Per concludere

Dai brani esemplificativi che abbiamo considerato, sono emersi due approcci distinti rispetto al testo: nel primo caso si è trattato di una leggera revisione che ha intaccato solo minimamente l'architettura narrativa (l'unico spostamento di sequenza è quello che è stato riportato); nel secondo, invece, l'editing si fa più invasivo, traducendosi spesso in taglio: questo tipo d'intervento è dovuto all'inesperienza degli autori, alla forte tensione al narrare che li induce a soffermarsi su scene, descrizioni, dettagli che rischiano di far perdere il lettore tra le pieghe della scrittura e di deviarlo dal percorso narrativo principale.

Questo studio è stato condotto con due approcci differenti: per il primo libro, chi scrive ha discusso direttamente con l'autore, che gli ha lasciato in visione le bozze editate del proprio romanzo e alcune carte inedite; per il secondo, ha visionato il file originale in formato .doc, sul quale è stata condotta un'approfondita analisi per cercare le differenze rispetto alla versione pubblicata.

Concludendo, attraverso questa indagine sulla metodologia di lavoro dell'editor, si è tentato di dimostrare che l'editing, vero approccio maieutico al testo, garantisce un netto miglioramento della narrazione, liberando la scrittura dalle scorie che la ingabbiano e che ne eclissano le reali potenzialità.

Antonio D'Ambrosio

Parole-chiave: editor, editing, filologia, romanzo, Arnoldo Mondadori Editore, Fandango Libri

Intervista a Mario Desiati, autore del *Libro dell'amore proibito*

Pubblichiamo l'intervista concessaci il 23 febbraio 2015 dal romanziere Mario Desiati, autore del *Libro dell'amore proibito*, edito da Mondadori nel 2013.

Lei ha lavorato per tanti anni nel campo editoriale, con Mondadori prima e con Fandango Libri poi, in qualità di direttore editoriale. A un certo momento ha deciso di abbandonare tutto per dedicarsi esclusivamente alla scrittura. Come mai?

L'unica cosa ufficiale nella mia vita al momento è che sono giornalista pubblicista! Comunque, a furia di lavorare nel campo editoriale, a un certo punto si dismette uno sguardo innocente su qualunque libro ti approcci: hai lo sguardo corrotto. Siccome sono corrotto su tante cose, almeno nella lettura, che è la fonte della scrittura, credo di voler mantenere questo orto di innocenza. Ovviamente, dato che l'unica cosa che so fare è lavorare coi libri, sfrutto la scrittura per campare. Ma scrivere solo libri non basta. Adesso, per esempio, sto lavorando molto con la letteratura per ragazzi, in un progetto che mi vede attivo su un altro fronte, ma vivere di scrittura è molto complicato. Non si scrivono solo romanzi, ma bisogna ampliare le proprie collaborazioni coi giornali, i quali, ahimè, oggi pagano sempre meno. Si vive, poi, soprattutto di anticipi.

È da circa un anno e mezzo che faccio questa vita, che mi permette di studiare e stare dietro a un progetto narrativo che porto avanti, ormai, da molti anni, dal 2005/2006, e che aveva alla base come tematica la pornografia. Detto così sembra abbastanza stucchevole perché è stato trattato da molti, ma io lo voglio considerare in maniera molto alta, come un luogo dell'anima: voglio mostrare come un personaggio nella pornografia investa la parte migliore di sé.

Proprio nel Libro dell'amore proibito *l'elemento pornografico è molto presente. Ma viene sublimato dal tema amoroso.*

Esattamente. Ti dirò di più: il libro che sto scrivendo è pornografico in senso stretto. È da un anno e mezzo, ormai, che mi sto dedicando a questo progetto. E ho fatto anche una cosa che non ho mai fatto prima: ho ingaggiato, pagando a mie spese, un editor, in modo tale da avere una persona con cui confrontarmi quotidianamente. Gli mando ogni capitolo e mi fa tutte le obiezioni.

È molto favorevole, quindi, all'editing, dato che sente la necessità di avere a fianco un editor. È così?

Beh, sì: l'editing è la presenza dell'editore. Mi viene in mente Antonio Franchini, uno dei più grandi editor italiani viventi, che, in un saggio uscito su «Nuovi Argomenti» almeno una ventina d'anni fa, *I lettori editoriali*, parte da un'idea romantica del lettore di manoscritti, definendolo come una persona che dorme nella stanza da letto con uno sconosciuto, condividendo, quindi, con lui una cosa molto intima. E aggiungeva che la storia della letteratura è fatta dai funzionari editoriali - come li chiama lui -, da intermediari culturali. Non esiste libro che non sia passato da un editore: persino la tradizione orale è stata lavorata - anche solo oralmente - da funzionari! Condivido questa concezione: gli scrittori nella storia della letteratura hanno sempre avuto un primo lettore grazie al quale molte stesure sono migliorate. L'editor ovviamente deve metterci passione e, secondo me, per lavorare al meglio il libro deve piacergli: se per contratto devo sottoporre a un editore un mio manoscritto che non lo convince, che editing può farmi? Oppure, se gli interessa solo un'idea del libro, ma è l'idea sbagliata, finirà per cassare le parti migliori. È molto pericoloso fare editing con una persona in cui non hai fiducia e che non ha fiducia in te.

Come nasce Il libro dell'amore proibito*?*

Il libro dell'amore proibito era parte di un… catalogo di racconti. Catalogo è la parola giusta: c'era un vero e proprio progetto sugli amori proibiti, che doveva avere il titolo di *Il catalogo degli amori proibiti*. Questo racconto che è uscito da solo in una collana del «Corriere della Sera» ebbe molto successo. Sentivo sinceramente di non aver esaurito le mie argomentazioni e, così, il testo mi è scoppiato in mano, divenendo un romanzo breve. È diverso sia da un romanzo che da un racconto: è un oggetto non identificato per l'editoria. Su questa stesura, dopo aver eliminato i cinque racconti che componevano il catalogo, ho lavorato per inserire delle modifiche, completando sostanzialmente dei personaggi, come Pippo Lanzillotti, lo psicologo, e Nappi, che diventa poliziotto e subisce il processo.

Tra i temi principali del romanzo c'è il tradimento nei confronti della società, dei dettami morali che vigono: l'amore, infatti, viene condannato da tutti. Ciò mi sembra emerga soprattutto per contrasto rispetto ai riferimenti alla colpa e al sacro. È plausibile questa lettura, secondo lei?

Devo dire che il tradimento non l'avevo considerato: sei il primo che mi dà questo sguardo nuovo! Giustissimo quando parli di colpa: una questione che è sempre stata legata al cinema e alla letteratura, da Kafka a Fantozzi, è quella del capro espiatorio. In un paese moralista e moraleggiante quale l'Italia, Donatella e Veleno rappresentano da questo punto di vista il male assoluto, non avendo filtri nella realtà. Quindi se parliamo ‒ come dicevi ‒ di tradire regole prestabilite, allora sì.

Molto spesso nel testo il narratore si rivolge a una «giuria», che all'inizio sembra fittizia, ma che si rivelerà reale nelle ultime pagine, quando si tratta del processo a Nappi. Tramite l'istituzione della giuria è come se ci si volesse rivolgere al lettore, affinché giudichi se quello è effettivamente un amore proibito oppure no. È corretto?

Sì. Si tratta di una sinestesia sintattica. Ho usato questo espediente anche per mettere un po' a disagio il lettore. Di solito, s'imboccano due strade per rivolgersi al

lettore: ammiccare o mettergli dei punti interrogativi. Io preferisco gli scrittori che mettono a disagio (non a caso citavo prima Kafka), soprattutto perché ti mettono davanti la realtà. Riesci, così, a vederla in maniera diversa: questo dovrebbe essere il fine della letteratura. In ogni rigo del mio romanzo c'è sempre un conflitto tra me e il lettore. E sinceramente non penso mai a quello che gli potrebbe piacere. Questo l'ho imparato a mie spese.

Avevo ventiquattro anni, non era ancora uscito il mio primo libro, ma sapevo che avrei pubblicato con una casa editrice, PeQuod, che oggi esiste limitatamente alla città di Ancona. Iniziai a bazzicare nel mondo dell'editoria, leggendo manoscritti, redigendo schede di lettura. Stare per anni in posti in cui i manoscritti arrivavano mi dava un delirio di onnipotenza. Non li leggevo tutti ovviamente, ma me ne portavo a casa un buon numero: li sfogliavo, cercando di capire cosa ci fosse dentro. Ero talmente "avvelenato" che la persona con cui lavoravo quel periodo mi portava dietro con sé a seguire delle lezioni di alcuni master. Una volta ci trovammo a Milano Marittima per un incontro e avevo già firmato il contratto per il mio primo libro. A un certo punto mi fece delle domande, ad esempio «cosa ti aspetti dal lettore?», «cosa scriverai?»… Nelle risposte aggiunsi che pensavo di seguire ciò che il mio lettore si aspettasse. E il mio editore mi rispose che avevo sbagliato a pubblicare con lui e che sarebbe stato meglio se mi fossi trovato un editore che ammicca al lettore. Mi chiese, poi, quali erano i libri che mi piacevano: erano tutti quei libri in cui l'autore non ammiccava al lettore.

Ritornando al suo romanzo, come si è rapportato all'editing?

Non ho molta fiducia nell'editing delle case editrici: una decina di anni fa c'era una maggiore cura e attenzione per tutti gli autori, mentre oggi per alcuni autori questa cura non c'è. Per quelli affermati, che non devono aspettare, su cui si punta per aumentare il fatturato, si procede a un editing molto rapido. Ho preferito, perciò, sottoporre il mio manoscritto a un editor, Edoardo Albinati, e mi sono fatto fare a mie spese un editing. È stato un lavoro abbastanza invasivo. Fatto ciò, l'ho consegnato a

Mondadori, il cui editing si può dire sia stato sostanzialmente una correzione di bozze.

Del romanzo c’è stata una prima stesura, risalente al 2011, dal titolo *È proibito amare*, di una novantina di pagine, sulla quale ho lavorato in seguito da solo. È stata sottoposta a un agente, il cui lavoro non mi convinceva molto. L’ho, perciò, proposta ad Albinati (nel 2012), che l’ha editato in maniera pregevole. Inserite le correzioni, gliele ho sottoposte nuovamente e ha fatto un’ulteriore revisione. Dopo tutto questo iter il romanzo è arrivato a Mondadori, presso cui è uscito a ottobre del 2013.

Anche il titolo ha subito una modifica…

Sì. Io lo presentai come *Il libro dell’amore proibito*, ma Albinati mi aveva proposto *Proibito amare*, che divenne poi *Amore proibito*. Alla fine, con Mondadori siamo ritornati al titolo originale.

Antonio D’Ambrosio

Intervista a Tiziana Triana, editor di narrativa italiana per Fandango Libri

Pubblichiamo un'intervista rilasciataci da Tiziana Triana, editor della Casa editrice Fandango libri, il 6 marzo di quest'anno.

Come nasce Fandango Libri?

L'attività editoriale di Fandango nasce nel 1999, semplicemente perché Domenico Procacci voleva fare l'editore. All'epoca in Fandango, che è una casa di produzione cinematografica, giravano personalità molto legate al mondo editoriale: scrittori, giornalisti ecc. Parlo di Sandro Veronesi, Edoardo Nesi, Anais Ginori. Tramite loro Domenico decide di cominciare il suo nuovo mestiere. All'inizio Fandango Libri è semplicemente un'attività editoriale all'interno della casa di produzione cinematografica. Si pubblicavano 6/7 titoli l'anno: era un'attività, quindi, molto piccola, che lavorava con libri selezionatissimi. In un primo momento esisteva solamente la narrativa straniera e un'unica collana, «Mine vaganti», diretta da Sandro Veronesi. Il primo libro pubblicato è *La maschera di scimmia* di Dorothy Porter, un bellissimo romanzo in versi. Dopodiché, il grande faro dell'attenzione mediatica si sposta su Fandango Libri grazie alla pubblicazione della prima traduzione mondiale da parte di Edoardo Nesi di *Infinite Jest* di David Foster Wallace, un libro di circa milleduecento pagine! È stato anche fatto un *reading* di 24 ore continuate presso il Politecnico Fandango.

Dopo un anno è nata la collana «Documenti», fondata e diretta inizialmente da Anais Ginori: collana di saggistica molto impegnata, si occupa di attualità, politica, geopolitica e ultimamente di diritti civili e filosofia.

Nel 2005 Fandango Libri diventa una casa editrice vera e propria: una società staccata dalla Fandango, fondata da Domenico Procacci, Alessandro Baricco, Sandro Veronesi, Edoardo Nesi, Laura Paolucci e Carlo Lucarelli. A dirigere questa nuova società c'era Rosaria Carpinelli, importantissima direttrice editoriale che proveniva da Rizzoli e che è tornata a fare editoria in proprio, aprendo un'agenzia editoriale.

E la narrativa italiana?

È arrivata con Rosaria Carpinelli. È iniziato tutto nel migliore dei modi, poiché abbiamo pubblicato *Questa storia* di Alessandro Baricco, poi c'è stato *XY* di Sandro Veronesi… insomma, grandi autori. È arrivato, poi, Mario Desiati e ha dato un'impronta ancora più orientata verso la narrativa italiana, tanto che da casa editrice che lavorava per lo più sugli stranieri ci siamo sbilanciati sugli italiani, ma adesso siamo tornati ad avere, secondo me, un equilibrio più stabile.

Qual è la linea editoriale di Fandango per la narrativa italiana?

Ovviamente, la narrativa italiana è la categoria che ha più concorrenza in Italia. Noi ci scontriamo sia con i grandi editori sia con quelli della nostra dimensione. Questo perché è la modalità più semplice per poter guadagnare. Quelli degli esordienti, ad esempio, sono libri che costano poco ma, se vanno bene, fanno ricavare tantissimo! Tutto ciò all'interno di un mercato concorrenziale al massimo grado. Noi abbiamo cercato di aprire una piccola nicchia all'interno di questo grande mercato, e siamo riusciti a farlo negli ultimi anni con una narrativa legata a fatti veri, a storie di vita o legate al contemporaneo, a qualcosa di attuale, insomma. E potrei nominare *Apnea* di Lorenzo Amurri, *La Collina* di Andrea Delogu e Andrea Cedrola, l'ultimo libro che abbiamo pubblicato, *L'altra sete* di Alice Torriani, ma trovi anche la narrativa più pura, che può essere smarcata dalle storie di vita ma, in realtà, è sempre legata al contemporaneo. Vedi *Dove si va da qui* di Simone Marcuzzi, che è un libro che racconta la nostra generazione che non vede più il futuro, perché ha problemi quotidiani con il presente; ma anche un libro che uscirà tra pochi giorni, *Finale cut*,

che, pur trattando di narrativa pura, è comunque collegato a una generazione che si reinventa ogni giorno per poter andare avanti.

Che mi dice a proposito di «Quindicilibri»?

«Quindicilibri» è la collana che avevano fondato Alessandro Baricco e Dario Voltolini. Dei quindici, in realtà, ne sono usciti solo quattro. È una collana che aveva una durissima legge: non ci poteva essere assolutamente un lavoro di editing, soltanto una correzione di bozze leggerissima, per evitare refusi. È stata una collana che ha avuto molta visibilità iniziale proprio per questa sua rigidità di accesso. Ma non ha incontrato né un successo di pubblico né di critica. Noi per quella collana abbiamo appoggiato l'idea di abbandonare l'editing, ma per il resto no… anzi, pensiamo che l'editing sia molto importante!

Com'è stato affrontato il problema del doppio autore per La Collina?

Loro si sono presentati già in due. Il libro ha avuto un iter particolare: è entrato alla Fandango come soggetto cinematografico. Anzi, come trattamento, che, a differenza del soggetto (che racconta le linee generali di una storia in poche pagine), si trova a uno stadio più avanzato, ed era di ben ottanta pagine, raccontando scena per scena quello che accadeva. Io lo lessi dopo esser stata chiamata a una riunione alla Fandango Film. Leggendolo, ho pensato che sarebbe venuto fuori un romanzo pazzesco! Ho parlato con i due Andrea, chiedendo se, in attesa di un eventuale film - che speriamo comunque venga realizzato - fossero disponibili a scrivere un romanzo, o almeno a provarci, perché non sapevamo cosa ne sarebbe venuto fuori. Di fronte a noi avevamo, da una parte, una testimone oculare, Andrea Delogu, nata a San Patrignano e vissuta lì fino ai dieci anni con i genitori, *quei* genitori (il padre di Andrea è stato il braccio destro di Muccioli e, poi, è diventato uno dei suoi grandi accusatori; la madre è stata sempre una ribelle nei confronti di San Patrignano), e con *quegli* amici che hanno fornito testimonianze dirette; dall'altra parte, Andrea Cedrola, che è uno sceneggiatore, quindi non un narratore, ma comunque una persona che

aveva a che fare con la scrittura e che poteva dare un contributo. E quelle ottanta pagine erano già molto “narrative”, e si vedeva che Cedrola era in grado di proseguire. Il percorso a due è stato molto lineare. Insieme, Delogu e Cedrola hanno fatto ricerca per due anni prima di arrivare da noi: avevano intervistato tutti i personaggi presenti nel libro, avevano fatto ricerche negli archivi, parlavano con avvocati ecc. Quindi, si sono presentati con una ricerca finita. Cronologicamente ci troviamo nella primavera-estate del 2013. Il libro è stato pubblicato nel gennaio 2014. In pochissimo tempo, quindi, il romanzo è venuto fuori. Constava di più di quattrocentosettanta pagine in formato A4. Del romanzo ci sono stati tre editing principali. Il primo è stato strutturale: abbiamo preso queste pagine e abbiamo tirato fuori le cose che dovevano per forza rimanere, i punti fermi, le linee guida: la famiglia di Valentina, i personaggi principali, Riccardo, la squadra di Ivan. Il secondo editing è consistito nel togliere tutte le cose che, seppur bellissime - che tutte le parti erano molto belle! - allontanavano la lettura dalla storia. Il lavoro di editing più importante è stato, quindi, il taglio, per permettere una lettura più agevole del romanzo. Un terzo editing, quello finale e più difficile da un certo punto di vista, è stato quello “legale”: dopo aver tolto tutto il materiale grezzo, abbiamo dato il romanzo in lettura all’avvocato De Santis, che lavora con la Fandango. Doveva dirci le cose che potevano essere suscettibili di querela: noi, comunque, eravamo già stati attentissimi e avevamo ovviamente cambiato tutti i nomi. Anche in quel caso abbiamo dovuto, oltre a tagliare qualche frase ambigua, cambiare qualche cosa che poteva essere fraintesa. Si è trattato di un editing di rifinitura, per evitare querele ad autori e casa editrice.

Antonio D’Ambrosio

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Quattro inediti di Feliciano Lo Pomo

Feliciano Lo Pomo è nato a Potenza nel 1961.

Ha partecipato al Premio letterario “Medico Poeta 2000”, patrocinato dall’Italian Medical Association, aggiudicandosi premi nelle sezioni “Poesia sulla riforma sanitaria” e “Liriche moderne”. Nel 2003 ha conseguito un importante riconoscimento in occasione del “Premio Internazionale di Poesia Val di Vara”, sezione “Silloge inedita”, e nel 2006 ha pubblicato la raccolta di liriche *Sogni parzialmente scremati* presso l’editore Grafie: il volume è stato presentato a Potenza, il 7 giugno 2007, da Gaetano Cappelli. Del 2013 *Duetto. Luna e sole in concerto*, con liriche di Feliciano Lo Pomo e Lucia Barbanera, edito da ANDA Cultura (Associazione Nazionale Diversamente Abili).

Per gentile concessione dell’autore, pubblichiamo quattro suoi inediti ispirati a eventi di cronaca recente.

Io non ho paura

Io non ho paura
tra margherite viola e teneri germogli
accarezzo persino i calabroni come timidi gattini
e mi sento parte di loro
sfondo puro nel dipinto della vita
Io non ho paura
anche se la tua ignoranza, se il tuo passo pesante
calpesta ogni piccola luce
ogni onda non è vana nella foce
lascia il sale prima di andare
E non ho paura di te
tempo maledetto
che asciughi il sudore della roccia
irridendo il mio sorriso
tu sarai sconfitto per sempre
e non avrai orma del tuo nulla
Se ho paura
Se avrò paura
Io non ho paura

La strada degli ulivi

Quante lune

avete interrotto

irridenti

ulivi secolari

quanti venti onnipotenti

avete umiliato

rendendoli brezze amichevoli

quanti cuori avete placato

di rabbia e d'amore

guardiani discreti

della solitudine

tra questi nodi

tra queste trame

vedo percorsi

tracce contorte

faticose a seguire

ma deboli

significanti

nascondono

pezzi del segreto

Sono capace di silenzio

davanti a voi

terra rossa nei miei piedi

profumo di erbe raspanti

e colata di stelle

a inumidire l'anima

Morte annunciata

Sole assoluto

nelle terre di zio Michele

neri e bianchi

chinati

nel mare di pomodori

che non asciuga mai

un sorso d’acqua tra testa e gola

un breve ristoro di salice bambino

e Jamal lentamente posa

sembra sonno

la morte annunciata

Nube nera

Nube nera

spessa impenetrabile

corsa al parasole giallo

nell'estate rovente

carne bruciata

e lacrime

a fumo dissipato

intervallo soft

di pop music

e fettina di commerciale

a lambire il mojto very ice

vintage

come il telo a rombi

maltrattato dal vento

vento di disperazione rassegnata

di chi attende sempre

il ricorrente destino

tra le macerie impilate

dal doveroso rassetto

vista di cremino bianco

a ingolosire fascinosa oversize

festa on the beach

con casse da scoppio

e ballo da sballo

con "la nostra Simona"

gran finale con fuochi d'artificio

in coreografia piromusicale

da Oscar

Nove morti

bilancio provvisorio

a chiusura dell’articolo

The show must go on

Claudio Damiani, La resistencia de la luz
Una lectura (y una traducción) en español

El posmodernismo ha muerto, vociferan los críticos de arte y los periódicos en estos días, decretando explícitamente la muerte de un movimiento que robó al espectador eso que se solía llamar "obra" y a cambio le entregó un concepto. Ya hace unos años el analista junguiano Rafael López Pedraza se atrevía a acusar de puritana e iconoclasta la tendencia hacia el abstraccionismo que, a su parecer, sólo había logrado censurar imágenes, ese recurso con el que cuenta el artista para poder dialogar con el oscuro objeto de su deseo.

A pesar de que pensábamos superada la vieja lucha entre los que defienden la imagen y los que privilegian la idea, encontramos en una parte de la poesía actual italiana una predilección por el equivalente posmoderno del arte y sus "fallecidos" preceptos, es decir, los poetas insisten en hacerse de la palabra abstracta, seguirle el rastro a un constructo indescifrable que sólo en raras ocasiones impide que el poema se escabulla.

No es que, como dice Enrique Vila Matas, se trate de que el espectador "entienda" los textos, muchas veces es precisamente el hecho de no entender lo que abre puertas y suscita interrogaciones. Tampoco se trata de que la poesía deba satisfacer el gusto o la manera de leer del espectador, al contrario, es una tarea del lector batallar con el nudo de formas y lenguajes con que el poeta – el vidente- le habla.

Es más fácil explicarse esta guerra contra la transparencia en países que han sufrido regímenes autoritarios y donde el poder amenaza con apropiarse de los espacios de expresión. Así por ejemplo, todo un momento de la poesía chilena del período de la dictadura y posterior a esta, tiende a ser críptica y difícil de leer. No es

casual que la palabra se oscurezca y se haga acertijo si tiene que defenderse de sus verdugos.

Aunque seguir a los clásicos ha sido para el arte contemporáneo italiano un punto difícil de superar, como si esa inmensa herencia con la que "carga" no permitiera el nacimiento de un lenguaje definitivamente nuevo, en poesía pareciera no ser así. El miedo de hacer una escritura que sea capaz de comunicar, o de no insertarse dentro de las nuevas corrientes, propicia cada vez más ese escribir para esconderse, o más bien, esa atracción por lo informe, esa tentación de rumiar conceptos en la oscuridad de un cuarto. Quizás no sean tan culpables los lectores por leer cada día menos poesía. Demasiadas puertas cerradas.

En este sentido la poesía de Claudio Damiani (San Giovanni Rotondo, 1957), podría pensarse como una poesía de vanguardia, una escritura que lidia con el peso de no encarnar un típico producto de la época posmoderna.

Quisiera simplemente describir lo que veo, no otra cosa
no me interesa inventar
me gusta caminar
y me gusta mirar quiero mirar estos árboles quietos
y pacientes....

(QUISIERA simplemente describir lo que veo, no otra cosa, vv. 1-5)

En sus textos el poeta lucha contra las obstáculos del lenguaje que le impiden percibir y decir lo real, quiere ver, sentir, dialogar con las calles, con los muertos, con la cajera, quiere interpelar la voz de la montaña, traducir el silencio de una casa abandonada, interroga los marcos de las ventanas roídas, distingue el crecer de las raíces. Se trata de una poesía en apariencia fácil de leer, una poesía luminosa:

Deja que el aire me caliente, deja que el sol me bese
aquellas golondrinas que casi me rozaban
con sus amplias vueltas repentinas y agudas
no las quites, déjalas, deja las casas

que están alrededor y a esta noche que entra
no la detengas, mira como se cuela
natural y donde mete los pies

(*DEJA que el aire me caliente, deja que el sol me bese*, vv. 1-7)

El lector insomne descubrirá que esa apariencia comienza a transformarse y que la lectura de Fraturno *(1987),* La miniera *(1997),* Eroi *(2000),* Attorno al fuoco *(2006),* Sognando Li Po *(2008),* Il fico sulla fortezza *(2012), lo llevará hacia una inesperada complejidad. En el fondo, el misterio que un tipo de poesía cifrada a ultranza busca exaltar oscureciendo el espacio, en la poesía de Damiani aparece precisamente gracias a la luz.*

Recordemos que Ortega y Gasset sostenía que la pintura de Velazquez, lejos de ser hiperrealista, como la llamaba toda la crítica del momento, era en verdad otra cosa, el pintor sevillano tenía, según el filósofo, el talento de «conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro, y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiriera el prestigio de lo irreal»[1]. Esa es la realidad-irreal que persigue Damiani en sus textos, su poesía demuestra que «las cosas son sólo aproximadamente ellas mismas... flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia»:

y ya es de noche
y las polillas abren sus ojos
y los zorros acechan en las sombras
y las estrellas brillan sobre la cabeza
pelada del Gargano y sobre la larga
espalda tendida y en todo el cielo negro
y en los muritos de piedras tostadas...».

(*AQUELLAS playas que después olvidamos*, vv. 15-21)

El ejercicio de Damiani, tan opuesto a lo que la poesía contemporánea italiana ha cultivado en estos años es en cierto modo una forma de resistencia, una

[1] J. ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 44-45.

ruptura contra el ideal de consumo que también ha tomado a la literatura. Un deliberado invocar los elementos clásicos y hacerlos convivir con situaciones del presente persiste en sus poemas, como si lo imperecedero, lo eterno, se mezclase con la cotidianidad de las calles, del paisaje, de los hijos, de los amigos:

"Si yo tuviera que morir, cuando muera,
quédense tranquilos, no se preocupen,
porque cuando ustedes también estén muertos
nos volveremos a ver y estaremos siempre juntos,
entonces no tienen que preocuparse, porque nos volveremos a ver,
¿entendieron?" les dije.
Y ellos: "Okay, hemos entendido"

(*IBAMOS caminando por un sendero, era invierno*, vv. 5-11)

Desde la forma petrarquesca con la que están escritos sus primeros poemas hasta el tono narrativo, descriptivo, que caracteriza su última producción, el poeta persiste en el intento de recuperar algo que la poesía parecía haber perdido, llamémoslo emoción, sentido o pregunta, milagros de los que los últimos tiempos nos han acostumbrado a prescindir.

El grupo de textos que aquí presentamos en traducciones inéditas, y que consideramos un abrebocas representativo de la poesía de Damiani, forma parte de la antología Héroes y otros poemas*, que será publicada en los próximos meses por la editorial española Pre-textos. La selección intenta ilustrar el juego entre la aparente sencillez del lenguaje y la vastedad de lecturas que éste sugiere. Al mismo tiempo nos ha interesado hacer notar esa especie de frontera que aparece a lo largo de la obra de Damiani, en la que presente y pasado conviven, creando una sensación de tiempo imprecisable. Este juego con el tiempo nos sorprende tanto en la estructura formal de los textos como en los temas e interrogaciones que el poeta se plantea.*

De *Attorno al fuoco /En torno al fuego*

SE il tempo scivolasse senza ferire, se non ferisse,
ma solo scivolasse,
se potessi stare sempre così, come adesso, in giardino
a scrivere, con gli alberi che mi crescono accanto
- anche l'erba è cresciuta, e dovrò tagliarla -,
se non fossimo posti davanti a delle scelte,
o delle preoccupazioni, per noi o per i nostri cari…
ma non è così… il tempo scorre e taglia come un'accetta
e dopo ritorna uguale, si asciuga il sangue veloce
e ti ritrovi nello stesso giardino, con le stesse piante,
in un tempo tardo, dopo che è successo
tutto eppure è tutto così fresco, e non vorresti pensare a niente,
vorresti abbandonarti al cinguettio degli uccelli,
vorresti addormentarti nell'ombra.

SI el tiempo se deslizara sin herir,
si no hiriera, si sólo se deslizara,
si pudiera estar siempre así, como estoy ahora, en el jardín,
escribiendo, con los árboles que crecen a mi lado
-la hierba también ha crecido y tendré que cortarla-,
si no estuviéramos de pié frente a las decisiones,
o a las preocupaciones, nuestras y de los que queremos…
pero no es así…el tiempo corre y corta como un hacha
y luego vuelve igual, rápidamente se ha secado la sangre
y te encuentras en el mismo jardín, con las mismas plantas,
cuando ya pasó el tiempo y ha sucedido
todo y a la vez, está todo tan fresco, y quisieras no pensar en nada,
quisieras abandonarte al canto de los pájaros,
quisieras adormecerte en la sombra.

De *Casa mia / Mi casa*

CHE bello che questo tempo
è come tutti gli altri tempi,
che io scrivo poesie
come sempre sono state scritte,
che questa gatta davanti a me si sta lavando
e scorre il suo tempo,
nonostante sia sola, quasi sempre sola nella casa,
pure fa tutte le cose e non dimentica niente
- ora si è sdraiata ad esempio e si guarda intorno –
e scorre il suo tempo.
Che bello che questo tempo, come ogni tempo, finirà,
che bello che non siamo eterni,
che non siamo diversi
da nessun altro che è vissuto e che è morto,
che è entrato nella morte calmo
come su un sentiero che prima sembrava difficile, erto
e poi, invece, era piano.

QUÉ bello que este tiempo
sea como todos los tiempos,
que yo escriba poemas
como siempre han sido escritos,
que esta gata delante de mí se esté limpiando
y transcurra su tiempo,
y que aunque esté sola, casi siempre sola en casa,
haga todas sus cosas y nunca olvide nada
- ahora por ejemplo está tendida y mira a su alrededor -
y transcurre su tiempo.
Qué bello que este tiempo, como cualquier otro tiempo, termine
qué bello que no seamos eternos,
que no seamos distintos
a nadie que haya vivido y que haya muerto,
a nadie que haya entrado en la muerte tranquilo
como en un camino que al principio parecía difícil, empinado
pero era más bien llano.

De *Il fico sulla fortezza / La higuera del fuerte*

VORREI semplicemente descrivere
quello che vedo, non altro
non mi interessa inventare
mi piace camminare
e mi piace guardare voglio guardare
questi alberi quieti
e pazienti, dalle belle fronde,
che vivono silenziosamente e respirano l'aria
accanto a me, mentre io sono qui
loro sono là, mentre io li guardo
loro mi sentono, e stanno attenti a me
come io sto attento a loro,
voglio sdraiarmi, e dormire
mentre loro stanno in piedi, e mi guardano
oppure pensano a cose loro
gli succedono cose che io non so
e vorrebbero dirmele, e me le dicono,
anche oppure anche loro dormono
senza sdraiarsi, stando in piedi, dormono
uno accanto all'altro,
stando semplicemente accanto.

QUISIERA simplemente describir
lo que veo, no otra cosa
no me interesa inventar
me gusta caminar
y me gusta mirar
quiero mirar estos árboles quietos
y pacientes, de frondas bellas,
que viven silenciosamente y respiran el aire
al lado mío, mientras yo estoy aquí
ellos están allá, mientras yo los miro
ellos me escuchan me prestan atención
como yo estoy atento a ellos,
quiero recostarme y dormir
mientras están de pie y me miran

o piensas en sus cosas
les pasan cosas que yo no sé
y quisieran decírmelas, y me las dicen, en verdad
o quizás ellos también duermen
sin tenderse, allí de pie, duermen
uno al lado del otro y están simplemente
uno al lado del otro.

FAI un lavoro duro, cassiera di un discount,
ma sei allegra, scherzi con tutti,
velocissima conteggi i prezzi,
nella tua mente passano mille numeri,
e scherzi, poi prendi le cose
e le metti nelle buste, fai cose
che potresti anche non fare, è squallido
dove lavori, ma tu non te ne curi,
sei semplice, forse ignorante,
una ragazza di campagna
nemmeno bella, piccolina,
ma da te imparo non sai quanto.

ES duro el trabajo que haces, cajera de un supermercado barato,
pero estás alegre, bromeas con todos
tan rápida sacando cuentas,
por tu mente pasan miles de números,
y juegas, luego tomas las cosas
y preparas los paquetes, haces tareas
que podrías no hacer, es tan mísero
donde trabajas, pero a ti no te importa,
eres simple, quizás ignorante,
una muchacha del campo
ni siquiera bella, pequeñita,
pero no sabes cuánto aprendo de ti.

LASCIA che l’aria mi riscaldi, lascia che il sole mi baci,

quei rondoni che mi sfioravano
quasi in lunghe virate repentine acute
non li togliere, lasciali, lascia le case
che stanno intorno, e questa sera che viene
non la fermare, guarda come scorre
naturale e dove mette i piedi,
mai non sbaglia, e come variano i colori
con una complessità incalcolabile
da nessuna macchina.
Sempre rimarremo stupiti da quei colori teneri,
sempre commossi e fraternamente vicini
da quel crescere del nero dentro la luce chiara
come l'avvicinarsi di un'ombra,
quasi fino a toccarci.

DEJA que el aire me caliente, deja que el sol me bese,
aquellas golondrinas que casi me rozaban
con sus amplias vueltas repentinas y agudas
no las quites, déjalas, deja las casas
que están alrededor y a esta noche que entra
no la detengas, mira como se cuela
natural y donde mete los pies,
no se equivoca nunca, y como varían los colores
con una complejidad que ninguna máquina
podría calcular.
Siempre nos asombrarán esos colores tiernos,
nos conmoverá y nos acercará fraternalmente
ese crecer del negro dentro de la luz clara
como cuando se acerca una sombra
hasta casi tocarnos.

QUELLE spiagge poi dimenticate
sprofondate nell'oceano e ricoperte di tufo,
quelle donne dal viso d'angelo
che sono passate veloci,
quei diamanti nascosti
a diecimila metri di profondità,

quei giorni della mia infanzia
ancora vivi, esco
fuori nell’aria azzurra, le lumache strisciano
lente nel prato, le galline vagano
libere, prendo la mia bicicletta
e vado in tutte le stradine bianche
e incontro il cane Tamara, e mi segue,
poi vado alla baracca del teatro
dove gli amici ridono, è già sera
e le falene sgranano i loro occhi
e le volpi si appostano nelle ombre
e le stelle scintillano sul capo
pelato del Gargano e sulla lunga
schiena distesa e lungo il cielo nero
e sui muretti di pietre riarse
e la notte paurosa si addormenta
nel mio cuore bambino.

AQUELLAS playas que después olvidamos
hundidas en el océano y cubiertas de tufo,
aquellas mujeres con rostro de ángel
que pasaron fugazmente,
aquellos diamantes escondidos
a diez mil metros de profundidad,
aquellos días de mi infancia
aún vivos, salgo
al aire azul, los caracoles se arrastran
lentos en el prado, las gallinas vagan
libres, tomo mi bicicleta
y recorro todas las callecitas blancas
y encuentro a Tamara, la perra, y me sigue,
después voy a la cabaña del teatro
donde ríen mis amigos, y ya es de noche
y las polillas abren sus ojos
y los zorros acechan en las sombras
y las estrellas brillan sobre la cabeza
pelada del Gargano y sobre la larga
espalda tendida y en todo el cielo negro
y en los muritos de piedras tostadas

y la noche temerosa se adormece
en mi corazón de niño.

CARA poesia, se tu vuoi venire vieni,
se non vuoi venire non vieni,
fa' come fossi a casa tua,
con me devi fare così;
solo, non posso io non venire qui
monte, e non posso non ammirare le tue spalle
e non posso non respirare, qui, la tua aria
che mi nutre e senza la quale
non potrei vivere,
non posso non respirare i tuoi colori
che ti circondano, come vestiti
sempre diversi,
e sentire l'odore delle tue piante, e della tua terra,
e con la mano sentire calda
la tua pietra, come la testa d'un bimbo.

QUERIDO poema, si tú quieres venir ven
pero, si no, no vengas,
haz como si fuera tu casa
conmigo debes sentirte de ese modo;
sólo que, no puedo renunciar a venir
montes, no puedo no admirar sus hombros
y no puedo no respirar, aquí, su aire
que me nutre y sin el cual
no podría vivir,
no puedo no respirar los colores
que los rodean, como vestidos
siempre distintos
y sentir el olor de sus arbustos, de su tierra
y con la mano sentir su piedra
cálida, como la cabeza de un niño.

DAL mio piccolo punto di vista
vedo l’universo. Un rettangolino.
Il mio terrazzo. E’ la notte di maggio calda
e fresca, una brezza mite spira
che mi rinfresca della giornata afosa.
L’universo non credo sia diverso
dal nostro mondo: dopo tanto pensare,
tanto meditare sono convinto
non solo che quel che sta sulla terra sta un po’ dovunque nel cielo
ma anche che quello che sta nel cielo
sta un po’ qua e là sulla terra.
Allora dico: non ci immaginiamo cose tanto strane
ma guardiamo quello che ci sta vicino,
lasciamoci ferire dalla sua bellezza
e nella sua sapienza riposiamo il cuore

DESDE mi pequeño punto de vista
veo el universo. Un rectangulito.
Mi terraza. Y la noche de mayo cálida
y fresca, una brisa apasible sopla
y me refresca después del día sofocante.
No creo que el universo sea distinto
a nuestro mundo: después de tanto pensar,
tanto meditar, presiento
que lo que está sobre la tierra está un poco en todo el cielo
y que lo que está en el cielo
está un poco aquí y allá sobre la tierra.
Entonces digo: no nos imaginemos cosas extrañas
miremos lo que está cerca,
dejémonos herir por su belleza
y en su sabiduría reposemos el corazón.

De *Eroi / Héroes*

STAVAMO camminando lungo un sentiero, era inverno,
le bacche della rosa canina indugiavano rosseggiando
sui rami nudi scintillanti per la brina,
quando ho fermato i miei figli dicendo loro queste parole:
"Se io dovessi morire, quando io morirò,
state tranquilli, non vi preoccupate,
perché quando sarete morti
anche voi allora ci rivedremo e staremo sempre insieme,
quindi non dovete preoccuparvi, perché ci rivedremo,
avete capito?" ho detto loro.
E loro: "Okay, abbiamo capito".

IBAMOS caminando por un sendero, era invierno
los frutos de la rosa silvestre se dilataban enrojecidos
en las ramas desnudas brillantes por la escarcha,
cuando detuve a mis hijos diciéndoles estas palabras:
"Si yo tuviera que morir, cuando muera,
quédense tranquilos, no se preocupen,
porque cuando ustedes también estén muertos
nos volveremos a ver y estaremos siempre juntos,
entonces no tienen que preocuparse, porque nos volveremos a ver,
¿entendieron?" les dije.
Y ellos: "Okay, hemos entendido".

QUANDO oggi ho accompagnato Giovanni
alla scuola materna, lui voleva farmi vedere
i giocattoli, voleva dirmi delle cose
che c'erano nella classe, e io vedevo,
mentre li guardavamo, come erano poveri i giocattoli
e come erano sporchi anche,
e poi lui voleva che io lo prendessi in braccio
e guardammo i pesci che avevano appiccicato
sopra dei fogli (e vidi che i pesci

erano delle foglie molto belle di una pianta strana
di cui non so il nome, e sembravano proprio veri)
e guardavo il foglio di Giovanni molto semplice e spoglio
e mi piaceva molto, con solo due pesci
che scendevano giù verso il basso del foglio,
e chiesi a lui quale era il suo, e lui mi indicava
sempre il disegno di qualcun altro.
Io dovevo andare al lavoro, così lo deposi
e lui s'avvicinò a un tavolino dove la maestra tirava fuori
dei puzzle, e lui disse subito: "Io voglio questo!"
(con una prontezza che io non avevo mai avuto).
La maestra glielo diede e lui cominciò a sparpagliarlo
poi tutto solo cominciò a mettere i pezzi,
e stava chino con la testa, e non mi guardava ora,
e io potevo andare, ma mi veniva da piangere
perché pensavo che o lui non sentiva
quello che io sentivo, o se lo sentiva lo nascondeva,)
e, sapendo che io dovevo andare via, non alzava il capo
verso di me (che l'avevo chiamato alla vita
e l'avevo messo di fronte a questo strano gioco) ma rimaneva solo
con il capo leggermente inclinato
intento nel suo gioco.

Cuando llevaba hoy a Giovanni
a la escuela materna, él quería mostrarme
los juguetes, quería enseñarme algunas cosas
de la clase, y yo pensaba,
mientras las veía, en lo pobre que eran los juguetes
y en lo sucio que estaban,
y luego quiso que lo tomara en brazos
y miramos los peces que habían pegado
en unas láminas (y vi que los peces
estaban hechos de pétalos muy bellos de una planta extraña
que no conozco y parecían de verdad)
y miraba la hoja de Giovanni, muy simple y desnuda
y me gustaba mucho, tenía solo dos peces
que bajaban hacia un extremo,
y le pregunté cuál era su dibujo y él me mostraba
siempre el de algún otro niño.

Yo tenía que ir al trabajo, entonces lo bajé
y él se acercó a una mesita donde la maestra repartía
unos rompecabezas, y de inmediato dijo "¡Quiero éste!"
(con una firmeza que yo no tuve nunca).
La maestra se lo dio y él comenzó a moverlo
y luego, allí, solo, comenzó a encajar las piezas,
y había bajado la cabeza y entonces no me miraba,
y yo me podía ir pero me provocaba llorar
porque pensaba que o él no sentía lo mismo que yo
o si lo sentía no quería mostrarlo
y sabiendo que tenía que irme no alzaba la mirada
hacia mí (que lo había llamado a la vida
y lo había metido frente a este extraño juego)
y entonces se quedaba solo
con su cara ligeramente inclinada
absorto en el juego.

Carmen Leonor Ferro

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Claudio Morandini,
Neve, cane, piede,
Roma, Edizioni Exòrma, 2015, pp. 138,
eu 13, ISBN 9788898848249

Col breve romanzo *Neve, cane, piede* (Exòrma, 2015) Claudio Morandini ancora una volta sorprende con felice esito gli affezionati estimatori che sin qui lo hanno via via seguito attraverso stazioni narrative immancabilmente e talora radicalmente rinnovate per soggetto, strumenti espressivi e intenti: dal trattenuto registro goticheggiante di *Nora e le ombre* (Palomar, 2006), a quello ormai apertamente provocatorio e grottesco di *Le larve* (Pendragon, 2008), dalla meditata e colta partitura fanta-storico-musicologica di *Rapsodia su un solo tema* (Manni, 2010) al bruciante apologo sociopolitico di *Il sangue del tiranno* (Agenzia X, 2011), fino alla “zingarata” spassosa del più recente *A gran giornate* (La Linea, 2012).

Già, infatti, a partire dall’azzeccato titolo asindetico il lettore è avvertito che verrà condotto in un nuovo clima espressivo, improntato a essenzialità e preventiva messa al bando di bollori: tanto più che la vicenda raccontata e i suoi personaggi (un montanaro scorbutico in odore di demenza senile, un cane parlante, o immaginato tale, con un po’ – ma solo un po’ – dell’entrante saccenteria *ideologica* del corvo di *Uccellacci e uccellini*; e altri corvi veri e propri, e un morto stecchito, tutti parimenti inclini a dire la propria) esigono l’intera sorvegliata alchimia di colori e proporzioni che si addice a una fiaba morale senza esplicita morale, per giunta da assoggettare ai vincoli di un aspro scenario alpino. Un delicato cimento, che avrebbe potuto indurre l’Autore a due passi falsi di segno opposto: ornare lo svolgimento di ammicchi di

facile effetto e sortilegi immaginativi, tipici semmai di una narrazione *fantasy* per la gioventù; oppure, al contrario, secondando senza misura le caratteristiche della *location*, prosciugarlo fino al dolente algore, metaforico e letterale, di un paradigma della desolazione distopica quale il lungometraggio *Quintet* di Robert Altman.

Morandini, invece, indovina un ideale equilibrio fra tali poli, non senza ricorrere all'abituale understatement, costantemente innervato di precisione costruttiva e freschezza di ritmi, nel quale da tempo egli è provetto, col risultato di offrire un testo che già alla prima lettura ci presenta le credenziali di un attendibile candidato alla dignità di nuovo classico, e sicuramente i lucori di un piccolo gioiello che farà strada. E di certo molto lo aiuta l'istintiva capacità di calibrare dialoghi mai banali né ridondanti, sempre a loro volta equidistanti sia da insistenze umoristiche da sit-com, che condurrebbero fuori dal *mood* nobilmente sobrio che il progetto narrativo pretende, sia da spigoli concettosi e mutismi, cui indulgerebbe un'imitazione sommaria di effetti bergmaniani.

Il risultato è una lettura scorrevole come quella di *Pinocchio* (cui il romanzo, fra mille scontate differenze, rimanda in virtù di quella fortunata economia compositiva, propria appunto di certi stati di grazia, che è difficile da definire se non con una locuzione latina: *multum in parvo*) ma gravata intrigantemente di tutte le risonanze e i coinvolgenti sottotesti di un prodotto letterario a noi contemporaneo.

Conclude il libro un'apparente postfazione, intitolata *Storia di questa storia*, che deve essere intesa quale capitolo della narrazione a pieno titolo, coerente col tracciato pregresso e necessario, nonché denso di suggestioni anche toccanti, che ci conducono ben al di là di un mero ambito di ragguagli consuntivi.

Guido Conterio

A corredo della recensione di Guido Conterio pubblichiamo, per gentile concessione dell'autore e dell'editore Exòrma, un brano tratto dal capitolo 7 del romanzo *Neve, cane, piede*:

La gente immagina che la montagna sotto la neve sia il regno del silenzio. Ma neve e ghiaccio sono creature rumorose, sfrontate, beffarde. Tutto scricchiola, sotto il peso della neve, e sono scricchiolii che tolgono il respiro, perché sembrano preludere allo schianto di un crollo. Gli assestamenti delle masse di neve e di ghiaccio rimbombano a lungo, attraversando la terra sotto i piedi e trasmettendosi all'aria. Le grandi valanghe parlano con boati spaventosi, che riempiono di orrore, e con il sibilo feroce dello spostamento d'aria. Ma anche le semplici slavine tuonano e riecheggiano nei valloni, e quel suono oscilla tra le pareti di roccia ben oltre il cedimento.

I passi cigolano con pena, sulla neve giovane, e ogni passo sembra un singhiozzo di pianto. Ogni fiocco percuote le finestre e le superfici con un rumoretto nervoso, come una voltata di pagina di un libro troppo lungo. E quando la temperatura si fa meno rigida, ecco che i blocchi di ghiaccio urlano fino a spaccarsi, sono colti da scariche di tosse, indulgono a fragori di tuono o di scoreggia.

Sono i rumori familiari dell'eterno inverno per Adelmo Farandola sepolto dalla neve. Là sotto, nella baita compressa dai metri di neve, tutto giunge attutito, ma giunge. E quel baccano che perdura anche di notte sembra modularsi come una partitura di voci.

Ostili, alcune, decisamente astiose. Altre più insinuanti, talora – ma è raro – colte da una sorta di tenerezza. Alle prime Adelmo Farandola non risponde mai, ha imparato che è peggio, quelle si fanno più proterve e vicine, e minacciano cose terribili, pur rimanendo nel vago. Alle seconde non nega qualche replica: sa che non andranno oltre, che al massimo si prenderanno gioco di lui senza che lui sul momento se ne accorga – solo dopo, a pensarci e ripensarci.

– Se lo dici tu – butta lì allora Adelmo Farandola, a un borborigmo del ghiaccio.

Oppure: – Certo, come no – a uno schianto troppo lontano per essere davvero minaccioso.

Gli sgocciolii che di giorno sembrano annunciare la primavera lo fanno ridere e un po' lo esasperano. – Allora, la finiamo o no? – scatta allora, con una stizza parodistica.

– Prego? – equivoca il cane.

– Non parlavo con te – dice Adelmo Farandola.

– Ah, no?

– No. Sciò, sciò!

Adelmo Farandola ogni tanto si ricorda dei cavi che gli hanno ronzato sulla testa durante tutta l'infanzia. Le case del paese in cui era nato si stringevano proprio sotto il passaggio dell'elettrodotto, tra un pilone e l'altro, e quei cavi altissimi ronzavano giorno e notte. Quando il vento cessava, quando lo scampanio delle vacche si placava nel sonno, il ronzio aumentava fino ad assorbire i pensieri. Allora gli uomini credevano di diventare matti, urlavano per non sentire in testa il ronzio, picchiavano le donne, picchiavano le bestie, si scolavano bottiglie di vino per diventare sordi, partivano per i campi e non tornavano più. Tutti matti diventiamo, diceva la sua povera mamma. E anche il papà lo diceva, prima di prendere un bastone e rincorrere il figlio come se la colpa di quel ronzio fosse di quest'ultimo. Tutti matti, tutti matti, dicevano gli abitanti del borgo, che attribuivano ai cavi l'origine di tutti i loro mali e non ricordavano più le infinite botte che erano volate prima che gli operai venuti da fuori costruissero i piloni e stendessero i cavi. Le bestie morivano senza una ragione, o davano di matto nei prati, e si uccidevano a cornate le une con le altre, i piccoli delle bestie (non tutti, d'accordo, solo alcuni) nascevano deformi o già morti. Sono i cavi, i cavi, diceva la mamma, e si faceva il segno della croce.

Adelmo Farandola si è convinto da un pezzo che se qualcosa non va nella sua testa è per via di quegli anni passati sotto i cavi dell'elettrodotto. Sono matto, sono

matto, si ripete allora, senza enfasi però, come fosse una normale constatazione, perché a qualcuno quei cavi dovevano pur toccare, e sono toccati a lui.

– Sono matto? – chiede anche al cane.

– Diciamo un po’ strano, sì.

– Sono i cavi dell’alta tensione.

Il cane alza lo sguardo, non ne vede. – Quali cavi?

– Quelli di quand’ero bambino.

Claudio Morandini

FILM

Mr. Holmes. Il mistero del caso irrisolto (2015), di Bill Condon, con Ian Mckellen, Milo Parker, Laura Linney, Hattie Morahan, Patrick Kennedy

Due recensioni a confronto:

Ispirato a un romanzo di Mitch Cullin, *Mr. Holmes* non è minimamente somigliante al famoso detective Sherlock Holmes. Non ha la sua personalità e il particolare rapporto con l'amico e collaboratore dottor Watson è volutamente ignorato. La magica atmosfera contornata dal mistero e dalla fitta nebbia di Baker Street è solo un lontano ricordo. Il fascino delle carrozze e dei cocchieri che spesso si ritagliano un piccolo ruolo nelle indagini viene accantonato. La particolare struttura dei dialoghi ideata da Arthur Conan Doyle viene sostituita da una storia che ha altre tematiche e da alcuni nuovi personaggi.

L'approccio a questo film deve essere, quindi, diverso rispetto al classico racconto poliziesco perché lo spettatore assisterà alla tenace battaglia di un anziano signore che combatte contro i problemi dell'età che avanza. La sorte di Mr. Holmes è già segnata dal progredire della sua malattia e la vera sfida sarà quella di proteggere e ricostruire il ricordo di un'importante indagine del passato. L'incalzante perdita della memoria verrà disperatamente contrastata anche grazie al prezioso aiuto di un bambino e di una vecchia fotografia.

Questo è il contesto: siamo nel 1947 e la Seconda guerra mondiale si è conclusa da poco. Fatta questa premessa, si può affermare che il film è di buon livello, sia per i paesaggi che mostra sia per i sentimenti profondi che cerca di trasmettere agli spettatori. C'è tanta luce e c'è tanto sole nella casa di campagna del Sussex dove è ambientata la storia.

Il collegamento con il personaggio originale a cui si ispira appare, però, una forzatura, in quanto ha poco in comune con lui. La morte di Sherlock Holmes per

mano dello spietato Professor Moriarty sembrava la soluzione più naturale e sensata, ma anche il suo padre letterario preferì optare per un ritorno del detective miracolosamente scampato all'imboscata.

Nell'attuale racconto si vuole "umanizzare" ancora di più il mitico personaggio, immaginandolo plurinovantenne e costretto a confrontarsi con le umane sofferenze delle persone comuni. Questo, forse, è il punto di forza ma anche di debolezza della storia: stravolgere un'icona invincibile della letteratura inglese, mostrandola vecchia e stanca, provoca comunque una forte emozione.

Come è noto, la storia originale si svolgeva in epoca vittoriana e rappresentava, attraverso il trionfo del procedimento logico del grande investigatore che riusciva a dipanare anche i casi più complessi, le aspettative legate ai cambiamenti economici e sociali in atto. La prima apparizione di Sherlock Holmes risale al 1887. Tra coloro che accettarono questo importante ruolo nel cinema e nelle varie serie televisive ci sono Basil Rathbone e Jeremy Brett.

Nell'attuale interpretazione Mr. Holmes è l'attore Ian McKellen, diretto da Bill Condon. Il suo hobby preferito è quello delle api e la gestione di queste è un elemento essenziale della storia. La crescente curiosità del bambino, figlio della governante, per Mr. Holmes provocherà nel protagonista un forte stimolo alla vita. L'improvvisa voglia di trasmettere al giovane una parte della sua conoscenza lo spinge a non lasciarsi andare davanti al pericolo della morte, a lottare e a mantenere un'immagine lucida e dignitosa. L'intesa fra i due ricorda in piccola parte quella con il dottor Watson, ma la sfida lanciata dai personaggi di Conan Doyle era contro il sistema criminale, mentre quella del vecchio e del bambino è contro i pregiudizi e la sofferenza provocata dalle malattie senili.

C'è grande ottimismo in questa storia, sembra che ancora una volta il bene possa sconfiggere il male, ma alla fine dovremo accettare che la scomparsa definitiva del detective più famoso d'Inghilterra è, ormai, imminente.

Valerio Sergio

Un “antieroico” Sherlock Holmes?

Sherlock Holmes è il notissimo investigatore protagonista di svariate pellicole cinematografiche e di alcune serie televisive di grande successo, tratte dai romanzi e dai racconti gialli (di “giallo deduttivo” si parla) di sir Arthur Conan Doyle, editi a partire dal 1887 (anno della pubblicazione di *Uno studio in rosso*). Essi hanno ispirato anche molti romanzi “apocrifi” (come quello da cui trae spunto “questo” *Mr. Holmes*, *A slight trick of the mind* di Mitch Cullin, uscito nel 2005), nonché popolari fumetti *etc*., per lo più incentrati sulla figura dell’infallibile risolutore di casi “irrisolvibili”.

In questo film lo si incontra nella fase finale della sua esistenza: il detective spregiudicato, rapidissimo e lucidissimo ha lasciato il posto a un anziano affaticato che, sebbene mantenga dignità, eleganza, il suo proverbiale spirito di osservazione e grande acume, inizia a dover fare i conti con una galoppante perdita di memoria e con un’ingombrante senilità.

Ritiratosi in campagna (la fotografia degli scorci paesaggistici sul verde inglese e sulle bianchissime *Seven Sisters*, le scogliere di gesso a picco sul Canale della Manica, aggiunge molto al film), *Mr. Holmes* (il titolo, non casuale, della pellicola allude all’umanità di Holmes, al suo essere un uomo come tutti gli altri) viene accudito da una severa, seppur ancora giovane, governante e da suo figlio Roger, un bambino che spicca per spirito di osservazione ed entra subito in sintonia con l’anziano detective per la curiosità e la voglia di conoscere il mondo e imparare. Il vecchio Holmes è prima infastidito dalle due presenze, che sente come invadenti ed estranee, ma ben presto scopre in Roger un ideale testimone cui trasmettere la passione per le api e la propria perizia nel maneggiare le arnie. Le api, contrapposte alle vespe (personificazione del Male), sono simbolicamente anche le custodi del miele e della pappa reale, ingrediente adoperato da Holmes per mantenersi in forma e difendere anche la propria lucidità: sono, quindi, delle alleate del detective, nella sua

strenua lotta contro la vecchiaia incipiente e soprattutto contro la perdita della capacità di ricostruzione degli eventi passati.

Il mistero del caso irrisolto, recita il sottotitolo del film: vi si allude all'ultimo caso affidato a Sherlock Holmes, cui il detective non è riuscito a trovare soluzione, causa del suo allontanamento dalla città e della sua decisione di smettere di esercitare la propria attività d'investigazione. Il caso irrisolto rappresenta il fallimento di Holmes, apparentemente solo in qualità di detective: infatti, l'anziano signore non rammenta alcuni dei particolari decisivi per ripercorrere mentalmente tutta la storia e capire dove ha sbagliato. In realtà, col procedere della ricostruzione memoriale e del racconto della vicenda, si scoprirà che il vero fallimento di Holmes consiste in una sconfitta dell'uomo, e non del famoso investigatore.

Non è il lucido e arrogante Sherlock, creatura leggendaria di Conan Doyle, le cui gesta sono state fissate su carta dal fedele Watson, a soccombere, nell'ultimo caso da lui affrontato; è l'uomo, è Holmes, che, pur da infallibile osservatore e conoscitore dell'animo umano, si rende conto di aver commesso, per eccesso di boria intellettuale, un imperdonabile errore che è costato la vita a una donna disperata e in cerca di conforto. Dopo aver compreso tutto il dramma della vita infelice della moglie di un suo assistito, infatti, Sherlock non aveva saputo cogliere la possibilità che si presentava a entrambi, proprio in nome di questa affinità elettiva e di tale consonanza, di unire le loro solitudini in nome di una condivisione possibile grazie alla scoperta di una sensibilità comune.

La risposta deludente e borghese del detective (ovvero il "saggio" invito a tornare a casa dal marito opprimente e castrante) aveva, dunque, ferito la donna, l'unica che era riuscita a ingannarlo, facendogli credere, risolto il caso, di aver fatto tesoro dei suoi suggerimenti relativi alla soluzione alla sua condizione d'infelicità. La morte della signora gli pesa sulla coscienza anche perché coincide con la rivelazione a se stesso della solitudine di cui si è sostanziata tutta la sua vita: l'anziano ha percezione, per la prima volta, oltre che della frivolezza del mito del personaggio Sherlock (che, in verità, non ha mai amato), della vacuità della propria stessa

esistenza di reale essere umano, che si accinge ad affrontare da solo la fase terminale della propria vita, senza un affetto accanto e senza nessuno a cui passare il testimone della propria conoscenza del mondo, della propria visione dell'esistenza.

Il freddo calcolo, l'astrattezza dell'intelligenza, la glacialità della razionalità lasciano il posto, in questo film, all'emergere dell'affettività di Holmes, alla sua scoperta dell'emotività e alla sensazione di voler riempire il vuoto della solitudine: questa è la grande lezione di questa pellicola dalla morale apparentemente antieroica.

La durezza spietata della Verità lascia il posto, nell'ultimo Holmes, alla dolcezza della Finzione a fin di bene: il racconto, infatti, ha prima il fine della ricostruzione puntuale degli eventi, nella memoria di Holmes, e sul finale, invece, acquisisce un valore consolatorio, nei riguardi di un uomo vissuto senza padre, da poco orfano anche della madre e alla ricerca di un colpevole per l'assenza prolungata del proprio genitore. Holmes fa ammenda della propria fatale negazione della ricerca di senso opposta alla donna suicida, decidendo di contribuire al felice scioglimento dei dubbi sulla figura paterna avanzati dal giapponese che lo ha attirato nel proprio paese con la scusa di aiutarlo a rinvenire una pianta dagli effetti portentosi per la memoria e per rallentare il procedere rapido della senilità. All'inganno dell'uomo risponde, dopo svariato tempo, con un altro inganno, ma stavolta "dolce", decidendo di prendere il posto di Watson, sul suo scrittoio, per raccontare la storia d'invenzione della biografia ideale del padre del bambino alla ricerca di risposte sulla prolungata assenza del genitore. Da oggetto di narrazione, in questo film Holmes diviene scrittore, autore della storia di finzione che lo vede protagonista.

Il finale edulcorato ha il solo fine di rovesciare il mito del gelido e infallibile investigatore, trasformandolo in un personaggio quasi da commedia che, nella propria antieroica lotta quotidiana contro le difficoltà dell'esistenza, assurge a una statura titanica, raggiungendo il culmine della propria altezza proprio nel momento in cui cade in ginocchio, disperato e in lacrime, per il timore di perdere il bambino che ha scoperto di amare come fosse suo figlio.

La condivisione vince sul monadismo, l’affettività sul solipsismo, la verità dei sentimenti sulla finzione letteraria.

Un film che potrà dispiacere agli appassionati lettori di Conan Doyle, ma che, di certo, farà riflettere chi ha la volontà di andare oltre lo spunto letterario per leggere, tra le righe, il messaggio che il regista ha voluto lanciare indistintamente a tutti gli spettatori.

Maria Panetta

Il bianco e il nero di **Steve Jobs**

Steve Jobs è un film del 2015 diretto e co-prodotto da Danny Boyle, con protagonista un Michael Fassbender perfettamente calato nella parte, e si basa sulla biografia autorizzata del noto informatico, scritta da Walter Isaacson ed edita nel 2011.

La pellicola è stata distribuita nelle sale cinematografiche statunitensi a partire dal 9 ottobre 2015 e uscirà in Italia il 21 gennaio 2016, ma è stata proiettata in anteprima per la stampa a Roma, il 17 novembre, presso il Multisala Barberini.

Il film di Boyle prende in esame solo un arco temporale della vicenda biografica del co-fondatore della Apple, interrompendosi opportunamente qualche anno prima della comparsa dei primi segni della terribile malattia che ha colpito Jobs e, dopo otto anni di lotta contro un cancro al pancreas, ne ha decretato inesorabilmente la morte nel 2011, a cinquantasei anni.

La visione di Boyle è, in un certo senso, "manichea": il suo Jobs non presenta vie di mezzo. È il geniale visionario che ha anticipato il futuro e ha dettato per anni le regole del marketing nel mondo dell'informatica (spregiudicato brillante geniale lungimirante) e, allo stesso tempo, è il gelido Steve, all'inizio incurante di essere divenuto padre, crudele e sbrigativo con la propria ex-compagna Chrisann Brennan, cinico e ingeneroso con alcuni colleghi e amici di vecchia data. La contrapposizione tra la vita professionale del genio e la vita privata dell'uomo anaffettivo è netta e segnata, anche nella scelta dei colori, da un forte contrasto di luci e di ombre.

Giustamente è stato notato, durante la conferenza stampa, che tutta la pellicola risente di un'impostazione "teatrale", svolgendosi per lo più in luoghi chiusi ed essendo incentrata su poche figure, inquadrate spesso da vicino, che si alternano sulla scena, impegnate in serrati e pungenti dialoghi abilmente delineati dalla penna di Aaron Sorkin: il ritmo è veloce e cattura lo spettatore, sebbene non si tratti di un film

d’azione e gli scenari (forse, allegorie della mente di Jobs, focalizzata sul lavoro e sull’ambiziosa volontà di emergere) siano piuttosto claustrofobici.

Una convincente Kate Winslet interpreta la paziente (e insieme rigorosa) segretaria di Jobs, Joanna Hoffman, imprescindibile supporto organizzativo e psicologico del protagonista: spesso la donna si trova a fargli da spalla, nei dialoghi, come fosse una “moglie” votata solo all’assistenza, morale e non, al marito. Solamente alla fine, forte della propria posizione di braccio destro, concreto e affidabile, del visionario che, come tutti i geni, si dimostra incapace di affrontare al meglio alcuni aspetti pratici dell’esistenza e soprattutto di gestire la propria sfera affettiva, gli impone una riconciliazione con la figlia Lisa, l’unico vero affetto di Jobs che, dopo averne quasi ignorato l’esistenza e le esigenze materiali per i primi anni di vita, aveva iniziato a provare interesse per lei e per la sua intelligenza nel 1984, in occasione del lancio del suo primo computer, il Macintosh 128K, quando la bambina si era dimostrata capace, intuitivamente, d’interagire col prototipo senza bisogno di alcuna spiegazione.

Scena centrale e chiave di volta del film, questo passaggio chiarisce che per le menti geniali alla Jobs la sfera emotiva è fortemente legata a quella intellettuale e che l’interesse sincero per un altro essere umano scatta in loro nel momento in cui vi percepiscono una consonanza intellettuale prima che emotiva: l’intuito della bambina accende nel padre il desiderio di renderla partecipe e complice dei propri successi e, timidamente, la volontà di provare a interagire con lei in un complesso dialogo tra anime chiuse e impenetrabili, ma affini, che a tratti si rispecchiano l’una nell’altra.

La trama si addensa, in modo quasi ciclico, intorno a tre eventi capitali della vita professionale di Jobs: il già citato faticoso lancio del Macintosh 128K, nel 1984, che, nonostante abbia rivoluzionato il mondo dei computer, ha comunque creato serie difficoltà alla società, con conseguenti estromissione di Jobs e fondazione della NeXT da parte di quest’ultimo; nel 1988, la promozione del NeXT Computer; infine, si chiude nel 1998, quando la Apple ha acquisito la NeXT e Jobs ne è divenuto il CEO, col lancio dell’iMac.

Denominatore comune dei tre focus la presentazione al pubblico di nuovi prodotti, nel clima d'inevitabile e febbrile tensione prima di ogni evento, e il riproporsi, in tutte le occasioni, di decisivi colloqui con persone-chiave della vita privata e professionale di Jobs, alcuni minuti prima di ogni cerimonia pubblica. Paradossalmente, è proprio in queste occasioni che Jobs, pressato dalla tensione per la preparazione degli eventi, reagisce meglio al confronto anche umano con i propri interlocutori: gli istanti prima di ogni grande lancio sul mercato di nuovi prodotti si rivelano importanti anche per la risoluzione di controversie della sua vita personale che si trascinano da anni. A ulteriore riprova che un aumento di tensione è spesso positivo, per una mente creativa quale quella di Jobs, tediata, invece, dall'assenza di stimoli intellettuali e dalla ripetizione del quotidiano: quello che per chiunque potrebbe rappresentare il momento peggiore per affrontare questioni personali irrisolte si rivela, invece, per il rivoluzionario informatico un'occasione proficua e in qualche modo produttiva di scambio, di chiarimento, di spiegazione, ma anche di duro confronto o d'inesorabile scontro frontale.

Come ha sottolineato il regista dopo la proiezione, invitando a una seria riflessione al riguardo, Jobs era siriano: nel corso della pellicola emerge il fatto che la sua smania di controllo su ogni dettaglio dell'esistenza professionale, e non, derivava soprattutto dall'insicurezza della sua condizione di bambino abbandonato dai genitori e, in seguito, adottato.

Il regista ha voluto dichiaratamente tratteggiarne un profilo a volte impietoso ma reale, insinuando anche qualche dubbio sulla sua figura di "creativo", a favore, invece, di una valorizzazione delle sue doti di grande esperto di marketing, che, con fiuto infallibile e fine intuito, sapeva pilotare il mercato, indirizzando i gusti del pubblico e alimentando la nascita di esigenze di consumo da soddisfare: un abile promotore del superfluo, che ha compreso che l'unico modo per avvicinare una certa fetta di pubblico, refrattario all'innovazione tecnologica, ai prodotti informatici era quello di curare il loro aspetto estetico e imporli come status symbol.

Certo è che, senza menti lungimiranti come quella di Steve Jobs, anche la storia dell'editoria, dopo cinque secoli, sarebbe ferma al cartaceo e, a dispetto dei più intransigenti detrattori di tutti i supporti elettronici per la lettura, forse non avremmo ancora la possibilità di fruire di una cospicua moltitudine di libri memorizzati e concentrati in dispositivi leggeri e di ampia portabilità: al di là di tutti i chiaroscuri, è, dunque, doveroso riconoscere alla figura di Steve Jobs la statura di protagonista di una rivoluzione culturale e antropologica ancora in atto.

Maria Panetta

EVENTI

Expo 2015 e la Carta di Milano*:* *utopia o rivoluzione inavvertita?*

Centodieci ettari di spazi espositivi tra il Comune di Milano e quello di Rho, 8.500 metri quadri di Parco della Biodiversità e 8.500 di Auditorium da 1.500 posti; padiglioni di 54 Paesi, più altri 70 inseriti all'interno di cluster (o padiglioni collettivi) tematici e, inoltre, quelli delle regioni italiane e quelli di aziende e organizzazioni internazionali; 10 aree servizi e 8 aree *hortus* (giardini e relax); 21 milioni e mezzo di visitatori (di cui 6,5 stranieri e tra cui una sessantina di capi di stato o di governo) in 184 giorni; 2.500 telecamere, 2.300 militari e 450 mezzi per la sicurezza, 930 camion, 2,3 miliardi spesi in tutto dai visitatori, 528.575 articoli dedicati all'evento dalla stampa: questi i numeri dell'ultima Esposizione universale svoltasi a Milano e conclusasi il 31 ottobre scorso.

Com'è noto, la prima di tali esposizioni si tenne a Londra, ad Hyde Park, nel 1851; in seguito, si sono susseguite nel tempo varie fiere, tra le quali la memorabile Esposizione di Parigi del 1889, durante la quale venne costruita la Tour Eiffel, divenuta edificio simbolo della Francia e della sua capitale. Da ricordare anche l'Esposizione universale del 1942, che non ebbe mai luogo a causa della Seconda guerra mondiale, ma che ha lasciato il segno a Roma, con l'edificazione *ex novo* di un intero quartiere tuttora esistente: quello dell'EUR.

Caratteristica comune, infatti, delle varie esposizioni è la costruzione di siti che, in genere, vengono smantellati a fine manifestazione, ma che, in alcuni casi, sono stati riconvertiti efficacemente: nel caso di Expo 2015, infatti, l'area nella quale si è svolto l'evento risulta adiacente al polo espositivo della Fiera di Milano, ideato dall'architetto Massimiliano Fuksas come progetto di riqualificazione urbanistica

dell'intera zona, in origine occupata da impianti di produzione industriale e poi in parte destinata a usi agricoli o a servizi.

Nonostante tutte le polemiche, il bilancio finale della fiera sembra, a conti fatti, del tutto positivo: il 74% degli italiani pare lo abbia giudicato un successo.

In genere, le critiche più aspre sono state rivolte ai prezzi piuttosto salati dei cibi proposti all'interno dei padiglioni; aggiungerei che alcuni spazi espositivi affidati all'iniziativa di certi Paesi ospitati (a pagamento) erano piuttosto spogli e che l'offerta di cibo avrebbe potuto essere notevolmente più varia e diversificata: ad esempio, nonostante il notevole e coraggioso impegno profuso per essere presente, a dispetto della pesante crisi economica, ho trovato sconfortante e deludente che il padiglione greco proponesse come prodotto alimentare in vendita quasi solo lo zafferano. Specie considerando la centralità della Grecia nella nostra tradizione enogastronomica mediterranea e la sua rilevanza come culla della civiltà e della cultura occidentali.

Inoltre, com'è stato notato da certa stampa, la presenza di alcune multinazionali quali McDonald's, Coca Cola, Nestlè o Ferrero risultava piuttosto inopportuna, in occasione di un evento durante il quale si sarebbero dovuti promuovere soprattutto la biodiversità e i cibi biologici: allo slogan di "Nutrire il pianeta energia per la vita" è, infatti, davvero impensabile poter associare la promozione di prodotti ipercalorici contenenti zuccheri e olio di palma, ovvero alcuni ingredienti che i nutrizionisti consigliano di consumare con moderazione o di evitare del tutto. Molto più adatto al contesto, casomai, il padiglione finale di Slow Food, con le sue interessanti proposte anche di lettura.

L'Italia ha, di certo, svolto il ruolo di assoluta protagonista, grazie alla conclamata bellezza del Padiglione Italia, alla presenza di stand enogastronomici di tutte le regioni (apprezzato anche il nesso cibo-cultura, valorizzato, ad esempio, nello spazio espositivo calabrese, che esibiva in teche di vetro alcuni pregevoli reperti archeologici custoditi nei musei di Reggio Calabria e Locri), alla creatività dei giochi di luci, colori e musica dello spettacolare "Albero della Vita" e alla presenza di

padiglioni di varie aziende italiane ben note anche all’estero ed esportatrici del made in Italy come Martini, Ferrari, ma anche Citterio o Lavazza.

L’idea di organizzare il tutto attorno all’incrocio di un Cardo e un Decumano è stato, poi, un ulteriore intelligente richiamo alla nostra tradizione storico-culturale, ma la presenza massiccia di visitatori stranieri, che hanno affollato le strade interne dell’area con i loro caratteristici abbigliamenti tradizionali, di multiformi fogge e colori, facendo riecheggiare per le vie le loro lingue a volte incomprensibili e i loro differenti accenti, ha contribuito a creare quell’atmosfera d’incontro e di scambio culturale internazionale e planetario che dovrebbe essere uno degli obiettivi di una ben pensata e riuscita esposizione universale.

Al di là dei difetti e delle contraddizioni di questa imponente manifestazione, comunque, trovo sorprendente che la stampa e le televisioni abbiano dato pochissimo rilievo a quello che, probabilmente, è stato il risultato e il lascito più importante e rivoluzionario di tale evento: la sottoscrizione della *Carta di Milano*, un testo di altissimo valore fortemente voluto dall’Italia, che, se applicato davvero, rappresenterebbe una vera svolta per la gestione futura delle politiche economiche e sociali dell’intero pianeta.

Se ne sono accorti, ad esempio, gli autori dell’agile volumetto miscellaneo *Expo della dignità. Contro la fame e ogni sfruttamento*, appena uscito per i tipi di Novecento Editore, nel quale vengono trattati temi di scottante attualità quali quelli della lotta alle disuguaglianze e alla povertà, della gestione virtuosa dei beni comuni (tra i quali il patrimonio artistico), del rispetto dell’ambiente, del recupero degli alimenti, fino ad arrivare a questioni dibattute quali quella del reddito minimo garantito o dei cambiamenti necessari al livello di sistema energetico.

La *Carta di Milano* (che si può sottoscrivere all’indirizzo http://carta.milano.it/it/) è un documento che inserisce il «diritto al cibo» tra i diritti umani fondamentali e che considera programmaticamente «una violazione della dignità umana il mancato accesso a cibo sano, sufficiente e nutriente, acqua pulita ed energia». Individua, infatti, come grandi sfide del XXI secolo connesse al problema

del cibo quelle di «combattere la denutrizione e la malnutrizione, promuovere un equo accesso alle risorse naturali, garantire una gestione sostenibile dei processi produttivi». Si propone come obiettivi quelli di proteggere l'ambiente, tutelare la biodiversità, garantire a tutti i popoli pari opportunità, riconoscere adeguatamente il ruolo delle donne negli ambiti della produzione agricola e della nutrizione, contenere fino a eliminarli gli sprechi di cibo, ridimensionare lo sfruttamento delle risorse marine, garantire uguali diritti ai piccoli imprenditori e alle grandi imprese *etc*.

Ai propri firmatari, in qualità di cittadine e cittadini del mondo, la *Carta* chiede di

- avere cura e consapevolezza della natura del cibo di cui ci nutriamo, informandoci riguardo ai suoi ingredienti, alla loro origine e al come e dove è prodotto, al fine di compiere scelte responsabili;
- consumare solo le quantità di cibo sufficienti al fabbisogno, assicurandoci che il cibo sia consumato prima che deperisca, donato qualora in eccesso e conservato in modo tale che non si deteriori;
- evitare lo spreco di acqua in tutte le attività quotidiane, domestiche e produttive;
- adottare comportamenti responsabili e pratiche virtuose, come riciclare, rigenerare e riusare gli oggetti di consumo al fine di proteggere l'ambiente;
- promuovere l'educazione alimentare e ambientale in ambito familiare per una crescita consapevole delle nuove generazioni;
- scegliere consapevolmente gli alimenti, considerando l'impatto della loro produzione sull'ambiente;
- essere parte attiva nella costruzione di un mondo sostenibile, anche attraverso soluzioni innovative, frutto del nostro lavoro, della nostra creatività e ingegno.

I sottoscrittori del documento s'impegnano a richiedere con forza a governi, istituzioni e organizzazioni internazionali di

- adottare misure normative per garantire e rendere effettivo il diritto al cibo e la sovranità alimentare;
- rafforzare le leggi in favore della tutela del suolo agricolo, per regolamentare gli investimenti sulle risorse naturali, tutelando le popolazioni locali;
- promuovere il tema della nutrizione nei forum internazionali tra governi […];
- sviluppare un sistema di commercio internazionale aperto, basato su regole condivise e non discriminatorio capace di eliminare le distorsioni che limitano la disponibilità di cibo […];
- considerare il cibo un patrimonio culturale e in quanto tale difenderlo da contraffazioni e frodi, proteggerlo da inganni e pratiche commerciali scorrette, valorizzarne origine e originalità con processi normativi trasparenti;
- formulare e implementare regole e norme giuridiche riguardanti il cibo e la sicurezza alimentare e ambientale che siano comprensibili e facilmente applicabili;
- sostenere e diffondere la cultura della sana alimentazione come strumento di salute globale;
- combattere ed eliminare il lavoro sia minorile sia irregolare nel settore agroalimentare;

- lavorare alla realizzazione di una struttura sovranazionale che raccolga le attività di informazione e analisi dei reati che interessano la filiera agro-alimentare […];
- declinare buone pratiche in politiche pubbliche e aiuti allo sviluppo che siano coerenti coi fabbisogni locali, non emergenziali e indirizzati allo sviluppo di sistemi alimentari sostenibili;
- promuovere un patto globale riguardo alle strategie alimentari urbane e rurali in relazione all'accesso al cibo sano e nutriente […];
- aumentare le risorse destinate alla ricerca, al trasferimento dei suoi esiti, alla formazione e alla comunicazione;
- introdurre o rafforzare nelle scuole e nelle mense scolastiche i programmi di educazione alimentare, fisica e ambientale come strumenti di salute e prevenzione, valorizzando in particolare la conoscenza e lo scambio di culture alimentari diverse, a partire dai prodotti tipici, biologici e locali;
- sviluppare misure e politiche nei sistemi sanitari nazionali che promuovano diete sane e sostenibili e riducano il disequilibrio alimentare, con attenzione prioritaria alle persone con esigenze speciali di nutrizione, di corretta idratazione e di igiene, in particolare anziani, donne in gravidanza, neonati, bambini e malati;
- promuovere un eguale accesso al cibo, alla terra, al credito, alla formazione, all'energia e alle tecnologie, in particolar modo alle donne, ai piccoli produttori e ai gruppi sociali più svantaggiati;
- creare strumenti di sostegno in favore delle fasce più deboli della popolazione, anche attraverso il coordinamento tra gli attori che operano nel settore del recupero e della distribuzione gratuita delle eccedenze alimentari;
- includere il problema degli sprechi e delle perdite alimentari e idriche all'interno dell'agenda internazionale e nazionale […];
- valorizzare la biodiversità a livello sia locale sia globale, grazie anche ad indicatori che ne definiscano non solo il valore biologico ma anche il valore economico;
- considerare il rapporto tra energia, acqua, aria e cibo in modo complessivo e dinamico, ponendo l'accento sulla loro fondamentale relazione, in modo da poter gestire queste risorse all'interno di una prospettiva strategica e di lungo periodo in grado di contrastare il cambiamento climatico.

La forza propositiva di ogni documento programmatico che abbia il sapore dell'utopia è periodicamente necessaria al genere umano per guardare al futuro con consapevolezza, percepire nettamente i propri limiti e insieme avere l'audacia di oltrepassarli, indirizzare meglio le scelte socio-economiche e politiche che segneranno il futuro del nostro pianeta e decreteranno la sopravvivenza o la scomparsa dei suoi abitanti: per questo motivo, ritengo che debba inorgoglirci, più che il successo di Expo, l'ideazione e la sottoscrizione di questa *Carta* e che ci si debba impegnare seriamente affinché i principi - giusti - delineati in tale rivoluzionario documento non restino solo propositi, ma vengano almeno in parte attuati nel breve periodo. Come affermava Max Weber, il cui pensiero filosofico è uno dei riferimenti obbligati per la *Carta di Milano*, «è del tutto esatto e confermato

da ogni esperienza storica che non si realizzerebbe ciò che è possibile, se nel mondo non si aspirasse sempre all'impossibile»[1].

Maria Panetta

[1] Cfr. M. WEBER, *La politica come professione*, Torino, Einaudi, 2004, p. 121.

Maker Faire, ovvero
Della nuova Creazione

Dal 16 al 18 ottobre 2015 si è svolta, all'interno della Città universitaria della "Sapienza Università di Roma", l'edizione europea della più grande Fiera delle invenzioni al mondo, nella quale periodicamente inventori e cosiddetti "maker" di ogni continente presentano, a un pubblico di tecnici, specialisti, imprenditori ma anche curiosi, scolaresche e famiglie con bambini, gli ultimi parti del proprio ingegno creativo.

I seicento espositori di questa edizione, la terza svoltasi a Roma, sono stati distribuiti in numerosi padiglioni, riconoscibili mediante colori diversi e raggruppati in sottocategorie tematiche: la parte del leone l'hanno fatta le stampanti, specie le nuove 3D, ma svariate aree espositive sono state dedicate pure al cibo, alla scuola, a gioielli, orologi e occhiali realizzati anche in materiali poveri come il legno; al riciclaggio e al cosiddetto "riuso creativo"; a voli spaziali e satelliti, allo sport e alle biciclette costruite con materie prime innovative (come il bamboo) e a numerosi robot; ancora, all'interazione tra individui, anche tramite giochi e oggetti animati; alla moda e al design, ai vestiti tecnologici utili anche per prevenire malattie; a congegni atti ad agevolare la vita dei portatori di handicap; alla sicurezza domestica, all'automazione in casa e a dispositivi utili per il giardinaggio e per la salvaguardia della risorsa più preziosa, l'acqua; infine, alla ricerca e alla sperimentazione all'interno delle università. Da segnalare anche un'imponente voliera per i droni, l'attrazione più apprezzata dalla maggior parte dei visitatori; uno spazio multimediale dedicato alla musica e alle nuove tecniche compositive e produttive, e l'Area Kids, dedicata esclusivamente ai giochi per bambini.

L'articolato programma della Fiera prevedeva anche una serie di dibattiti, concerti, workshop (o 'seminari') e laboratori interattivi per grandi e piccini.

Al di là delle polemiche che inevitabilmente vengono suscitate da manifestazioni di tale portata, il Maker Faire ha fornito uno spaccato realistico e tangibile, comprensibile anche ai non specialisti, dello stato dei lavori in materia d'innovazione, al livello planetario, stupendo adulti e bambini con gli ultimi ritrovati della scienza e soprattutto con una diversificata serie di applicazioni tecnologiche tra le quali non si possono non ricordare ancora le strabilianti stampanti 3D, di ogni dimensione, che, in funzione, danno la misura del cambiamento epocale ora in atto: veder nascere un chicco di pasta di qualsivoglia forma, o un pupazzetto di plastica colorato in pochi secondi, a partire da un esile filo di materia, dà la misura della rivoluzione tecnologica che tali stampanti hanno innescato.

Pare che la Creazione, nel 2015, sia divenuta un rapido processo di stampa tridimensionale. E non si può non pensare agli effetti che tale cambiamento avrà sull'economia tutta, e in particolare sull'utilizzo dei magazzini per prodotti già confezionati, che verosimilmente vedrà un calo dello stoccaggio, almeno per alcune merci, a favore della produzione su richiesta (come accade, in editoria, per la stampa o *print on demand*).

Inoltre, non esiste luogo più adatto di un'Università a ospitare una manifestazione nella quale giovani creativi di tutto il mondo, nonostante la crisi e la recessione in atto, si armano di coraggio e di voglia di mettersi in gioco, impegnandosi a pensare e progettare un futuro diverso, nel quale l'innovazione sia al servizio della qualità della vita delle persone, ma nel rispetto per l'ambiente.

Da sottolineare, infine, che, forse, non si erano mai visti tanti bambini, talora raggruppati in scolaresche dai mille colori, attraversare, con la loro contagiosa allegria e il loro entusiasmo, i viali austeri della Città Universitaria romana: a dimostrazione che gli spazi universitari possono - e, forse, devono - anche rappresentare un ponte tra le diverse generazioni e, soprattutto, che la curiosità e la voglia di apprendere che innescano la volontà d'intraprendere studi universitari devono essere stimolate opportunamente già a partire dall'età infantile.

Prendendo spunto da uno slogan pubblicitario di una mostra fotografica inaugurata proprio alla “Sapienza” nel 2012, si può dire che, nei tre giorni di fiera, *Il futuro è passato qui*.

Maria Panetta

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, inauguriamo una nuova rubrica, "Profili", riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell'editoria: il titolo è un omaggio all'eclettismo e all'ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Undine

Il mito dietro la leggenda

Come molte delle grandi fiabe, *Undine* trattiene in profondità l'epidermica sensazione di un passato realmente vissuto, degli archetipi che l'hanno attraversato, le cui tracce, ricalcate da uomini di fede, gelosi conservatori dell'immaginazione del mondo, diedero vita alla leggenda.

La storia è antica. Lei, lui e l'altra, l'amore e la morte… e poi forse ancora l'amore, perché le storie che sconfiggono il tempo sono quelle che non smetteremmo mai di ascoltare, quelle che conosciamo a memoria ma che tradiscono le certezze della coscienza, quelle che disegnano un sorriso di meraviglia sul nostro volto prima ancora che possiamo accorgercene, quelle che ci spingono a voler trovare a tutti i costi una verità in un incantato scenario di finzione, riuscendo ad emarginare l'adulta rassegnazione della quale ci serviamo per smettere di credere, di cercare.

Storie come quella della ninfa Undine, emersa dai flutti in cerca di un'anima attraverso il vero amore, ci porta a riflettere su come le favole siano centrali nello sviluppo della coscienza collettiva. Nella psicanalisi junghiana, infatti, esse risultavano essere l'espressione più genuina e pura dei processi dell'inconscio sociale, essendo i contenuti onirici come fotosintesi clorofilliana per l'origine di una fiaba, e portavano in superficie le paure ancestrali dell'uomo, in questo caso l'alterità, il femminile e la morte.

Nel nostro immaginario le ondine, o *undine* (dal latino *unda*, ovvero 'onda') sono conosciute anche come Ninfe o Nereidi[2], creature leggendarie elencate fra gli elementari dell'acqua nelle opere sull'alchimia di Paracelso (vedi *Estratto del trattato di Paracelso, sugli esseri elementari*), il quale ipotizzava che questi spiriti acquatici dimorassero solitamente in laghi, foreste e cascate, le cui voci meravigliose venivano solitamente udite sovrapposte allo scrosciare dell'acqua.

---

[2] Derivanti dalla mitologia greca, le Nereidi, ninfe del Mar Mediterraneo, erano le cinquanta figlie di Nereo, un vecchio dio marino e della oceanina Doride, sua sposa. Di natura benevola e immortale, avevano una fisionomia seducente e fascinosa, si presentavano come splendide creature dagli occhi chiari, dai capelli ricci e vaporosi ornati di perle, che cavalcavano delfini o accompagnate da carri trainati dai Tritoni. Esiodo ne nominò cinquanta, Omero soltanto trentaquattro, mentre successivi mitografi parlarono anche di cento ninfe marine, la prima delle quali era Anfitrite, diretta emanazione di Doride. Vivevano nelle profondità del mare, personificavano i movimenti delle onde, il loro colore, e spesso salivano in superficie per aiutare i marinai e i viaggiatori, oppure, in base alla leggenda, per attirarli e affogarli.

In base alla tradizione che le vede protagoniste, la natura delle ondine cambia da benigna in maligna, innocua, amichevole o vendicativa. Esse vengono rappresentate come splendide creature, con vaporosi e lunghissimi capelli, ornati di fiori e conchiglie, che vestono le spalle e il seno; abitavano le insenature di fiumi, scogli, grotte, argini informi, laghi, sorgenti, stagni e cascate; amavano la danza, il canto e adoravano intrattenersi filando e tessendo vicine all'acqua, elemento al quale sono indissolubilmente legate, e per questo erano governate dai moti della Luna. Di indole benevola e pacifica, erano, però, implacabili se ingannate o umiliate. Secondo la tradizione, le ondine sono prive di anima, che non possono ottenere finché non sposano un mortale dando alla luce un figlio; un aspetto che le ha rese celebri nella letteratura romantica e tragica.

Nella tradizione europea, le ondine vengono dipinte come spiriti erranti di donne alla ricerca del loro amore anche dopo il trapasso. Nel folklore germanico, le ondine, creature enigmatiche simili a sirene greche, donne attraenti con la coda di pesce, rimandano le proprie origini all'antica Grecia, la cui storia narra delle Oceanine, un gruppo di ninfe, figlie del titano Oceano e della moglie Teti, il cui compito era quello di sostenere le acque del mondo come fossero la loro casa; la loro fama era ben nota ai marinai che attraversavano gli oceani, ed erano conosciute per la loro natura benevola e generosa (proteggevano i viaggiatori portandoli in mari sicuri e salvandoli dagli eventuali annegamenti).

Innumerevoli spunti hanno dato vita ad una serie di leggende, rimaste vive fino ad oggi, delle quali ne ricordiamo alcune fondamentali.

La prima ondina nota al folklore germanico è Lorelei**,** seducente ninfa del fiume Reno, che attirava a sé gli uomini con il suo canto, causando naufragi e sciagure. Un giorno, un nobile ordinò la sua uccisione per vendicare il figlio morto; così, i soldati raggiunsero il Reno per portare a termine l'esecuzione ma il padre di Lorelei intervenne giusto in tempo, inviando, in soccorso di sua figlia, un cavallo di schiuma che la portò nella profondità delle acque del fiume dalle quali non emerse

mai più. Oggi, in ricordo della sua leggenda, ci rimane la roccia sulla quale Lorelei dimorava e che prese il nome della ninfa[3].

Per la prima volta, il nome Loreley appare nel 1801 in una ballata scritta dal poeta tedesco Clemens Brentano (pseudonimo di Clemens Wenzeslaus Brentano de La Roche, 1778-1842), il quale introduce la storia sfortunata di una donna che con il suo magnifico canto e la sua divina bellezza attira i pescatori facendoli naufragare a causa delle forti correnti di quella zona.

La ballata ispirò altri poeti, quali Heinrich Heine, che scrisse nel 1824 quella che sarebbe stata una delle poesie più note della letteratura tedesca, in particolare nella versione musicata da Friedrich Silcher nel 1837. La poesia narra di un'affascinante donna, seduta sull'alta roccia, intenta a pettinarsi i biondi capelli, attirando a sé gli uomini con il suo ammaliante canto e con la sua bellezza, distraendoli così dalle insidie del fiume che li avrebbe portati alla morte.

Un'altra indimenticabile leggenda è quella di Kolga e sir Lawrence, ovvero *Il Sonno dell'Ondina*. La protagonista è un'avvenente ninfa acquatica, alla ricerca di un'anima che avrebbe potuto ottenere con un matrimonio fedele e un figlio. Kolga si innamora di un bel cavaliere, sir Lawrence, il quale la sposa e le giura amore eterno. Un anno più tardi, dopo la nascita del figlio, Kolga inizia ad invecchiare e man mano il cavaliere perde interesse per lei, finendo per tradirla. Un giorno la ninfa scopre il suo adulterio e lo maledice con una terribile profezia: sir Lawrence le aveva giurato fedeltà finché avesse avuto respiro; dunque, rifacendosi alla sua promessa infedele, ella vuole far sì che, una volta addormentato, il cavaliere cessi di respirare[4].

Un altro caso emblematico è quello della melusina, figura leggendaria del Medioevo, metà femmina e metà drago (o pesce, in base alle versioni della leggenda), ambientata nell'Europa del Nord. Il mito narra che queste fantomatiche creature avrebbero avuto la possibilità di sposare un cavaliere solo a patto che egli

[3] La Loreley (Lorelei) è una rupe di ardesia, alta 132 metri, situata nella valle medio-superiore del Reno, presso St. Goarshausen.
[4] Da qui nasce la "Maledizione di Ondina", nome con cui è comunemente conosciuta l'ipoventilazione alveolare primitiva, malattia che provoca una grave apnea durante il sonno.

non le vedesse nella loro vera forma. La rottura del patto avrebbe comportato la rovina del cavaliere e l'esilio della creatura, la cui coda di serpente si sarebbe tramutata in coda di pesce.

Possiamo riscontrare nel XII secolo le più antiche notizie sulla natura delle melusine, non escludendo tracce delle loro origini nelle saghe precristiane, greche, celtiche e del Vicino Oriente.

Con il passare del tempo i testi subirono drastici cambiamenti. Raffigurata in veste di fata o spirito nei romanzi cortesi del Medio Evo, la melusina finì col diventare sempre di più precorritrice cristianizzata di alcune famiglie, per poi privilegiare il tema dell'amore tragico. Celebri in alcune culture europee, in cui il loro nome fu soggetto a vari adattamenti linguistici, dopo il XX secolo le melusine persero in parte molta della loro importanza.

L'evoluzione della leggenda assume una sua forma definitiva tra il 1382 e il 1394, con Jean d'Arras, scrittore francese del XIV secolo, autore di *La Noble Histoire de Lusignan*, nota con il titolo di *Mélusine*. La trama ricalca la profezia del mito: la quindicenne Melusina, una delle tre figlie di Pressina, bellissima fata dei boschi, viene a sapere che suo padre, Elinas, re di Albania, spinse sua madre all'esilio e a portare le sue figlie con sé, privandole, così, di una figura paterna. Ciò avvenne perché la madre aveva acconsentito a sposarlo solo a patto che lui non entrasse nella camera dove lei avrebbe partorito, né durante il loro bagno. Nonostante inizialmente avesse accettato il patto, il re lo tradì, spinto dalla curiosità, e così la furiosa Pressina prese con sé le figlie, Melusina, Melior e Palatina, rifugiandosi nell'isola di Avalon. Venuta a conoscenza di tutta la storia, Melusina decise di vendicarsi, coinvolgendo anche le sue due sorelle, e insieme intrappolarono il loro padre in una montagna insieme alle sue ricchezze. Saputo dell'iniziativa di Melusina, la madre la punì condannandola ogni sabato a subire nella parte inferiore la metamorfosi in coda di drago, almeno fino a quando ella non avesse incontrato un uomo capace di rispettare il patto di non guardarla il giorno di sabato o mentre si faceva il bagno. Vagando per l'Europa, Melusina incontrò, nella foresta francese di Colombiers, Raimondo di

Poitou, del quale si innamorò. Lui la ricambiò e le chiese di sposarlo, con somma felicità di lei, anche considerando l'accettazione della sua fedeltà al patto, almeno all'inizio. Un sabato egli cedette alla tentazione e la vide trasformarsi; per non perderla, mantenne il segreto. I figli che ne nacquero, però, furono tutti malformi e Raimondo, furioso, bandì Melusina come un essere mostruoso, ed ella abbandonò il castello con un grido di dolore.

Dalle leggende di queste e molte altre grandi madri nasce la nostra *Undine*, scritta da Friedrich de La Motte-Fouqué nel 1811.

La prima versione inglese risale al 1818, alla quale seguirono numerosissime ristampe; divenne tra le opere romantiche più celebri e amate in ambito anglosassone, un successo che portò all'edizione del 1846, contenente i disegni di John Tenniel, e culminò con la versione inglese del 1909 in Inghilterra, pubblicata da William Heinemann e illustrata da Arthur Rackham.

L'ondina di La Motte-Fouqué porta sul palcoscenico la propria complessità, derivante da un'innocenza rubata dal tradimento del proprio uomo, dall'inevitabile maturazione che la vede passare da un puerile egocentrismo ad un'inquieta riflessività, dalla scoperta che l'unico modo di amare è attraverso il dolore. Undine impara come «si rassomiglino le gioie e le pene dell'amore, non sa che esse sono tanto affratellate che nessuna forza può separarle. Sotto una lacrima spunta un sorriso; il sorriso fa uscire le lacrime dal loro covo».

Spesso le undine cambiano le forme antropomorfiche che le contraddistinguono; altre volte la natura di questi spiriti non si allinea nello stesso luminoso orizzonte, preferendo ad esso il seducente crepuscolo del proprio inconscio, ma c'è in tutte le loro storie un determinatore comune: la solitudine, quella disperata voce, in fondo ad uno spaventoso etere, che vuole emergere, che vuole essere udita, accettata, che combatte per una redenzione anche sporcandosi di sangue. E, infine, ritiratesi negli abissi senza il loro lieto fine, l'aspetto più inquietante di tutti: la prigionia del tempo. Prive di un'anima, costrette a sopportare impotenti centinaia e centinaia di anni come vedove di un amore infedele, vigliacco, fragile, schiave della propria rabbia mista ad una tenerezza rifiutata e congelata dal nulla, condannate a esistere senza riuscire a vivere.

Eppure, nonostante dimorino in questo imprevedibile vaso di Pandora, continuiamo ancora oggi a leggere di loro, delle loro storie tramutatesi in leggenda, forse nella speranza di riuscire a redimerle attraverso l'immortalità dei loro nomi, che pronunciamo e che continuano ad aleggiare nella nostra memoria, come fossero compagne di viaggio, o icone alle quali arrivare in qualche modo… o semplicemente come delle sorelle invisibili che aspettano da tempo immemore di essere accolte e che confidano, forse ingenuamente, che a distanza di secoli l'uomo sia finalmente in grado di amare senza distruggere ciò che, segretamente e spesso disperatamente, continua a inseguire[5].

Denise Sarrecchia

[5] L'articolo è un estratto del volume F. de La Motte-Fouqué, *Undine*, a cura di D. Sarrecchia, Roma, *Arbor Sapientiae* editore, 2015.

Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it